

[illegible]

—
TRAFIC

L'ART CONCEPTUEL AU CANADA 1965–1980

—
PRÉSENTÉE À LA GALERIE LEONARD & BINA ELLEN

—
VOLET 1 : 13 JANVIER AU 25 FÉVRIER 2012

VOLET 2 : 16 MARS AU 28 AVRIL 2012

—
TRAFIC EST COMMISSARIÉE CONJOINTEMENT PAR GRANT ARNOLD (VANCOUVER ART GALLERY), CATHERINE CROWSTON (ART GALLERY OF ALBERTA), BARBARA FISCHER (JUSTINA M. BARNICKE GALLERY, UNIVERSITY OF TORONTO), MICHÈLE THÉRIAULT ET VINCENT BONIN (GALERIE LEONARD ET BINA ELLEN, UNIVERSITÉ CONCORDIA), ET JAYNE WARK (NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN UNIVERSITY).
—

—
Le mouvement artistique le plus transformateur de la fin du vingtième siècle, l'art conceptuel, est devenu un phénomène mondial des décennies avant qu'il ne soit popularisé par une nouvelle génération d'artistes au début du vingt-et-unième siècle, et bien avant qu'il ne fasse sensation dans les médias grâce, notamment, au spectaculaire prix Turner, en Angleterre.

—
Au cours des quelque dix dernières années, l'impact mondial de l'art conceptuel, tout particulièrement dans ses manifestations en Amérique latine, en Asie et en Europe, a fait l'objet de nombreuses études et expositions historiques. Au Canada, cependant, l'attention portée à l'art conceptuel a été limitée, une histoire de l'art « murmurée » parmi artistes et écrivains dans des publications alternatives et dans des centres d'artistes autogérés — avec des études d'institutions particulières ou d'artistes individuels, mais sans expositions ou publications majeures permettant de rendre compte de l'effet pancanadien du mouvement.

—
Trafic. L'art conceptuel au Canada 1965–1980 est la première exposition majeure à explorer l'influence et la diversité de l'art conceptuel au Canada. Elle réunit des œuvres en provenance des quatre coins du pays et témoigne de l'importante implication des artistes dans l'émergence de ce phénomène mondial. Au Canada, comme le montrent les œuvres de cette exposition, l'art conceptuel a pris forme au moyen d'une variété de manifestations complexes et rigoureuses dont les propos reflètent les besoins et les intérêts locaux particuliers d'artistes individuels, de collectifs et de communautés artistiques. L'exposition, qui représente plus de soixante-dix artistes canadiens et internationaux, offre également un aperçu de quelques-unes des institutions les plus dynamiques du mouvement, soit les réseaux d'artistes et les centres d'artistes autogérés.

—
Tant au Canada qu'à travers le monde, l'art conceptuel porte la marque indélébile du trouble politique d'après-guerre qui, dans les années 1960, a donné naissance aux manifestations anti-guerre, ainsi qu'aux mouvements d'étudiants, des femmes, des droits civiques et de libération sexuelle. Il a également été façonné par l'émergence des nouvelles technologies de l'information telles que le téléviseur, le télécopieur et l'ordinateur. Dans son « tournant linguistique », le mouvement conceptuel, qui s'opposait à la notion voulant que l'art soit simplement une question d'expression individuelle, d'habileté particulière, ou de considérations visuelles et formelles, mettait l'accent sur l'art en tant qu'*idée*.

—
Les artistes ne voulaient plus simplement ajouter d'autres objets (peintures, sculptures, monuments) à un monde déjà débordant, d'autant plus que les nouveaux systèmes d'information, les nouvelles technologies et les nouveaux dispositifs d'enregistrement, telle que la caméra vidéo, offraient des possibilités bien plus intéressantes et stimulantes. Affirmant qu'il n'était plus nécessaire qu'une œuvre soit réalisée pour *exister*, l'art conceptuel est devenu une sorte de méta-art, prenant la forme d'énoncés et d'écrits à propos de l'art lui-même et interagissant de manière critique avec les nouveaux systèmes de production de sens à l'âge des médias de masse, au moyen d'un déploiement de matériel imprimé et de formats considérés aujourd'hui comme les précurseurs des réseaux numériques.

—
S'attardant au langage, au corps, au lieu et à la géographie — tous des éléments constitutifs et des thèmes premiers de l'art conceptuel à travers le monde —, *Trafic* est organisée autour de centres urbains et régionaux au Canada, et cherche à capter les échanges effervescent, et souvent controversés, qui les relient.

—
TRAFFIC

CONCEPTUAL ART IN CANADA 1965–1980

—
PRESENTED AT THE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

—
PART 1: JANUARY 13 TO FEBRUARY 25, 2012

PART 2: MARCH 16 TO APRIL 28, 2012

—
TRAFFIC IS CURATED JOINTLY BY GRANT ARNOLD (VANCOUVER ART GALLERY), CATHERINE CROWSTON (ART GALLERY OF ALBERTA), BARBARA FISCHER (JUSTINA M. BARNICKE GALLERY, UNIVERSITY OF TORONTO), MICHÈLE THÉRIAULT WITH VINCENT BONIN (LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY, CONCORDIA UNIVERSITY), AND JAYNE WARK (NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN UNIVERSITY).
—

—
The most transformative art movement of the late twentieth century, conceptual art became a global phenomenon decades before it was popularized by a new generation of artists in the early twenty-first century and long before it was sensationalized in the media by such spectacles as Britain's Turner Prize.

—
Over the past ten years or so the global impact of conceptual art has been the subject of numerous historical studies and exhibitions — with a particular focus on its developments in Latin America, Asia and Europe. Its various manifestations in Canada, however, have remained a limited concern — a 'whispered' art history circulated among artists and writers in alternative publications and artist-run centres, with studies of particular institutions and artists, but no major exhibitions or publications to document its pan-Canadian effect.

—
Traffic: Conceptual Art in Canada 1965–1980 is the first major exhibition in Canada to track the development, influence and diversity of conceptual art in works produced across the country, bearing witness to the significance of the intensely artist-driven involvement in the emergence of this global phenomenon. As demonstrated by the works in this exhibition, conceptual art was taken up across the country in complex, rigorous and diverse manifestations with its premises enacted, hybridized and inflected by the particular local and geographic needs and interests of individual artists, collectives and art communities. Presenting works by over seventy Canadian and international artists, the exhibition also offers a glimpse of some of the movement's most energetic institutions in the form of the artist-run centres and networks.

—
Both in Canada and globally, conceptual art is indelibly marked by the 1960s post-war political unrest that gave birth to anti-war protests and the student, women's, civil rights and gay liberation movements. It was also informed by the emergence of new information technologies such as the television, the fax machine and the computer. In what has come to be known as its 'linguistic turn,' the conceptual movement, rebelling against the idea that art is merely a matter of individual expression, special skill, or visual and formal concerns, emphasized art as idea.

—
Artists no longer wanted to simply add objects (paintings, sculptures, monuments) to a world already too full of 'things,' particularly when new information systems, technologies and recording devices, such as video cameras, offered far more interesting and challenging possibilities. Asserting that a work no longer even needed to be produced in order to exist, conceptual art became a kind of meta-art both, in taking the form of statements and writings about art itself and by virtue of its critical engagement with the new systems of meaning-making in the age of mass media through the deployment of print media and formats now identified as precursors of digital networks.

—
Concerned with language, body, place and geography — all constitutive elements and primary interests of conceptual art internationally — *Traffic* is organized around urban and regional centres in Canada but seeks to capture the effervescent, and often contentious, lines of traffic between them.

VOLET / PART 1

13 JANVIER AU 25 FÉVRIER 2012
JANUARY 13 TO FEBRUARY 25, 2012

MONTRÉAL / TORONTO / GUELPH / LONDON

MONTRÉAL

PIERRE BOOGAERTS
MELVIN CHARNEY
TIM CLARK
GARY COWARD + ARTHUR BARDO
TOM DEAN
JEAN-MARIE DELAVALLE
CHARLES GAGNON
YVES GAUCHER
RAYMOND GERVAIS
JOHN HEWARD (EN COLLABORATION AVEC /
IN COLLABORATION WITH ALEX NEUMANN)
MICHÈLE LALONDE
SUZY LAKE
GUNTER NOLTE
ROBER RACINE
FRANÇOISE SULLIVAN
DAVID TOMAS
SERGE TOUSIGNANT
BILL VAZAN
BILL VAZAN AVEC / WITH IAN WALLACE
ROBERT WALKER
IRENE F. WHITTOME
JOYCE WIELAND

TORONTO / GUELPH / LONDON

VITO ACCONCI
ROBERT BOWERS
ERIC CAMERON
COLIN CAMPBELL
IAN CARR-HARRIS
ROBIN COLLYER
CAROLE CONDÉ + KARL BEVERIDGE
STEPHEN CRUISE
GREG CURNOE
ROBERT FONES
VERA FRANKEL
GENERAL IDEA
NOEL HARDING
JOSEPH KOSUTH
SUZY LAKE
GORDON LEBREDT
LES LEVINE
ARNAUD MAGGS
ROBIN MCKENZIE
JOHN MCEWEN
IAN MURRAY
DENNIS OPPENHEIM
ANDY PATTON
MARTHA ROSLER
TOM SHERMAN
REBECCA SINGLETON
MICHAEL SNOW
LISA STEELE
JOHN WATT
JOYCE WIELAND

—
MONTRÉAL
—

Lorsque l'art conceptuel a émergé à Montréal à la fin des années 1960 et au début des années 1970, son impact a été minimal et il n'a pas fait l'objet d'importants débats publics, demeurant cantonné au sein d'un contre-public de pairs. Ses diverses manifestations à Montréal ne peuvent être dissociées des turbulences politiques, sociales et culturelles de l'époque, soit la modernisation des institutions étatiques, la démocratisation de la culture et le projet d'émancipation du Québec francophone qui a mené à l'élection du Parti québécois, en 1976. Ainsi, la pratique artistique conceptuelle a évolué dans un contexte marqué par la complexité et la division. D'une part, la polarisation linguistique était omniprésente et source de tensions, et d'autre part, la peinture et l'héritage des automatistes (le groupe d'artistes qui a signé le *Refus global*, rédigé par Paul-Émile Borduas en 1948) demeurait une référence, tout en étant remis en question par la démarche formaliste des néo-plasticiens sur la scène internationale.

—
L'événement le plus important à avoir lieu en art conceptuel a été l'exposition *45° 30' N – 73° 36' W*, organisée en 1971 par Bill Vazan, Gary Coward et Arthur Bardo à l'Université Sir George Williams et au Centre Saidye Bronfman, où l'on a pu voir des œuvres d'artistes américains et canadiens. Cet événement, de même que l'apathie des institutions, a mené à la création de Véhicule Art Inc., centre d'artistes qui est devenu non seulement un forum pour les pratiques d'art conceptuel, mais aussi un lieu d'expérimentation multidisciplinaire qui a contribué à ébranler l'hégémonie de la peinture à Montréal. Dans les œuvres et les expositions que l'on pourrait considérer comme relevant de l'art conceptuel à Montréal, une position universaliste était fréquemment adoptée, ainsi qu'une attitude consistant à s'adresser à un mouvement artistique plus large et débordant des frontières locales. La langue, par exemple, était souvent traitée comme un vecteur d'information pure plutôt que comme un véhicule d'auto-affirmation culturelle (ou d'isolement), contrairement à ce qui était le cas dans la plupart des œuvres littéraires québécoises de l'époque. La cartographie des lieux géographiques était pratiquée dans une optique d'inscription à l'intérieur des réseaux mondiaux plutôt qu'à titre de revendication territoriale. Il n'est donc pas étonnant qu'un grand nombre des principaux adeptes de l'art conceptuel appartiennent à la communauté anglophone (Bill Vazan, Suzy Lake, Tom Dean). Toutefois, de nombreux artistes francophones comme Françoise Sullivan, Jean-Marie Delavalle, Raymond Gervais, Serge Tousignant et Rober Racine se sont intéressés à une approche artistique dématérialisée, car elle leur offrait la possibilité de combiner les médiums et les disciplines et leur conférait une liberté d'expérimentation qui constituait pour eux une autre façon de s'inscrire dans le projet de modernisation culturelle du Québec.

—
Avant la fondation de la revue *Parachute*, en 1975, il n'existait à Montréal pratiquement aucun dispositif critique à l'appui des pratiques conceptuelles. Toutefois, le critique d'art et commissaire Normand Thériault, figure centrale et controversée qui, tout au long des années 1970, a encouragé et favorisé l'expérimentation artistique à Montréal au-delà des divisions linguistiques et disciplinaires, a été un important défenseur de l'art conceptuel, ayant reconnu très tôt son rôle dans le décloisonnement des pratiques artistiques et la possibilité qu'il représentait pour l'ouverture de ces pratiques aux avant-gardes internationales. Ses écrits et ses positions reflétaient à bien des égards la façon dont l'art conceptuel s'imbriquait dans le débat politique, esthétique et linguistique qui traversait le Québec de l'époque.

—
MICHÈLE THÉRIAULT ET VINCENT BONIN
—

—
MONTRÉAL
—

When conceptual art emerged in Montréal in the late 60s and early 70s, it had little impact and was not the subject of important public debate, remaining the domain of a counter-public of peers. Its various manifestations in Montréal cannot be dissociated from the political, social and cultural turmoil of the time, marked by a modernization of state institutions, the democratization of culture, and francophone Québec's project of emancipation which led to the election of the Parti Québécois in 1976. The practice of conceptual art thus evolved within a complex and divisive context. On the one hand, linguistic polarization was charged and pervasive, and on the other, painting and the heritage of the *automatistes* (the group of artists who signed the *Refus Global* written by Paul-Émile Borduas in 1948) remained a reference point that was being challenged by the international formalist agenda of the *néo-plasticiens*.

—
The single most important conceptual art event was Bill Vazan, Arthur Bardo and Gary Coward's *45° 30' N – 73° 36' W* show of American and Canadian artists at Sir George Williams University and the Saidye Bronfman Centre in 1971. Out of that event, and in response to institutional apathy, emerged Véhicule Art Inc., the artist-run organization that became a forum not only for conceptual practices, but a multi-disciplinarity that further disturbed the hegemony of painting in Montréal. In the works and exhibitions one can define as conceptual in Montréal, a universalist stance was often adopted, or, one that addressed a larger, non-local artistic movement. Language, for instance, was often treated as a vector for pure information rather than for cultural self-affirmation (or isolation) as it overwhelmingly was in the Québécois literary field at the time. The mapping of geographic locations was practiced as an inscription within global networks rather than as a territorial claim. Not surprisingly, many of the most prominent practitioners of conceptual art belonged to the anglophone community (Bill Vazan, Suzy Lake, Tom Dean). However, many francophone artists such as Françoise Sullivan, Jean-Marie Delavalle, Raymond Gervais, Serge Tousignant and Rober Racine were drawn to a dematerialized approach to art-making because it offered them the possibility of crossing media and disciplines and a freedom to experiment, which constituted another way for them to inscribe themselves in Québec's project of cultural modernization.

—
The critical apparatus supporting conceptual practices in Montréal was scarce until the creation of *Parachute* [magazine] in 1975. However, the art critic and curator Normand Thériault, a central and controversial figure who, throughout the 70s, enabled artistic experimentation in Montréal across linguistic and disciplinary divides, was an important defender, recognizing early on its role in decompartmentalizing art-making and opening it up to international avant-gardes. In his writing and in the positions he adopted, Thériault epitomized, in many ways, the manner in which conceptual art interfaced with the political, aesthetic and linguistic debate in Québec at the time.

—
MICHÈLE THÉRIAULT WITH VINCENT BONIN
—

TORONTO

Au début des années 1960, les jeunes artistes de Toronto découvraient une scène de l'art divisée entre le modernisme britannique de Henry Moore et les abstractionnistes du Groupe des Onze (Painters Eleven), dont le travail était particulièrement réceptif à l'influence du critique d'art américain Clement Greenberg. En réaction à ces influences, certains artistes ont développé une approche expérimentale, notamment Michael Snow et Joyce Wieland qui, à partir des années 1960, ont vu leur intérêt pour le cadrage perceptuel en peinture évoluer vers la réalisation d'œuvres structurelles incorporant le son, la sculpture, le film et la photographie. Si les expérimentations péripatétiques de Wieland ciblaient progressivement les consciences féministe, écologique et patriotique croissantes, le travail de Snow conservait une forte tendance autoréflexive, explorant par les moyens mêmes d'une technique ses caractéristiques distinctives. Sa démarche partage avec l'art conceptuel l'utilisation de l'appareil photo en tant que simple dispositif d'enregistrement et la réalisation d'œuvres d'art selon un processus prédéterminé – une tendance qui allait se maintenir à Toronto durant les années 1970 et au-delà, depuis les œuvres de Robin McKenzie jusqu'aux séquences de portraits photographiques d'Arnaud Maggs.

À partir de la fin des années 1960, un nombre grandissant d'artistes, entre autres des Américains résistants à la guerre ou fuyant la conscription, ont afflué à Toronto, où les attendait une diversité grisante de constellations contre-culturelles naissantes : l'éditeur-imprimeur Coach House Press, un incontournable du circuit artistique et littéraire canadien à partir de 1966 ; le collège Rochdale de l'Université de Toronto, une école expérimentale servant également d'habitation coopérative et d'asile de nuit entre 1968 et 1975 ; et de façon plus importante, l'effervescence provoquée par la formation, en 1970, du collectif d'artistes General Idea et l'établissement de ses quartiers généraux sur la rue Yonge, où, comme l'affirme le cofondateur AA Bronson, « [leur] rêve à la William Burroughs d'une scène de l'art transcanadienne » allait se concrétiser par une suite stratégique de réalisations concises, soit le lancement du concours de beauté *Miss General Idea* en 1970 ; la publication du magazine *FILE* entre 1972 et 1989 ; la fondation, en 1973, du centre d'archives et d'édition autogéré Art Metropole, et la création, en 1975, de l'architecture fictive du *The 1984 Miss General Idea Pageant Pavillion*, qui résume la réflexion soutenue de General Idea sur le concept même de l'art. Ces réalisations, ainsi que *Red Tape* (1970) de Les Levine et *String Games* (1974) de Vera Frenkel, par exemple, illustrent le désir répandu durant les années 1960 et 1970, d'unir des lieux géographiquement éloignés, d'établir des réseaux sociaux et de développer des communautés artistiques, tout en commentant les complexités de l'optimisme technologique et de la réalité administrative.

La Nightingale Gallery (devenue en 1971 le centre d'artistes autogéré A Space) a joué un rôle d'importance capitale pour la communauté d'arts visuels de Toronto, ainsi que pour l'engagement de celle-ci envers l'art conceptuel. Elle a présenté *Concept 70*, l'une des manifestations torontoises d'art conceptuel les plus patentes, ainsi que les premières vidéos conceptuelles de performance explorant les frontières de l'art de Stephen Cruise, John McEwen, Robert Bowers, Lisa Steele, Tom Sherman, et des Américains Dennis Oppenheim et Vito Acconci. Durant les années 1970, A Space est devenu un lieu de référence pour l'art conceptuel et expérimental, ainsi que pour son exploration critique sur la scène de l'art torontoise. Ce centre d'artistes a également marqué les débuts d'une approche distinctive de l'art conceptuel à Toronto : une expression résolue d'incrédulité et de scepticisme devant le langage et la représentation livrée au moyen de critiques soutenues des idéologies de la transparence. Cette approche a orienté les premières œuvres vidéo de John Watt, de Colin Campbell et de Lisa Steele et, à partir du début des années 1970, les œuvres photo-textuelles d'Ian Carr-Harris, de Robin Collyer, de Tom Sherman, d'Andy Patton, de Gordon Lebrecht et d'autres.

Le mécontentement avec la trajectoire analytique de l'art conceptuel, telle qu'illustrée par l'artiste américain Joseph Kosuth (qui avait exposé son travail à la Carmen Lamanna Gallery de Toronto), a été exprimé notamment par les artistes torontois Carole Condé et Karl Beveridge, qui ont rompu avec le groupe new-yorkais Art & Language, dont Kosuth était un membre bien en vue. En 1975, l'exposition personnelle controversée de Condé et Beveridge au Musée des beaux-arts de l'Ontario cherchait à définir un nouveau rôle social et politique pour l'art. Elle marquait également les débuts d'un éclatement de la communauté artistique de Toronto, qui se divisait progressivement sur des questions impliquant la distinction institutionnelle entre les techniques artistiques, le corps politique, le rôle de l'art auprès de ses différents publics et, surtout, la diversité culturelle. Déterminés à se détourner de l'art conceptuel proprement dit, les artistes recherchaient « quelque chose de révolutionnaire » dans leur rapport critique continu au langage et à la représentation, tout particulièrement au moyen du récit et de la fiction.

BARBARA FISCHER

TORONTO

In the early 1960s, young artists would find the Toronto arts scene divided between the British modernism of Henry Moore on the one hand, and the fledgling group of abstractionists, Painters Eleven (whose work leaned heavily towards the influence of American critic Clement Greenberg) on the other. A counter tendency to these influences evolved in the experimental direction of Michael Snow and Joyce Wieland, whose interest in perceptual framing in painting moved towards a focus on structural works in sound, sculpture, film and photo-based pieces from the mid 60s on. If Wieland's peripatetic experimentations increasingly centered on a rising feminist, ecological and patriotic consciousness, Snow's work maintained a strong self-reflective tendency – to explore through the means of a medium, the characteristics particular to it. His work shares with conceptual art the use of the camera as a 'dumb' recording device and the making of a work as per a predetermined course, an interest that would persist in Toronto throughout the 1970s and beyond, from the works of Robin McKenzie to the photographic portrait sequences of Arnaud Maggs.

By the late 1960s, an ever greater number of artists, including war-resisters and draft-dodgers from the US, flocked to Toronto and its burgeoning, heady mix of countercultural constellations: Coach House Press, a bastion of the Canadian art/literary circuit from 1966 on; the University of Toronto's Rochdale College, an experimental school cum co-op residence cum flophouse, which operated between 1968 and 1975; and most importantly, the buzz around the formation of General Idea and the establishment of its headquarters on Yonge Street in 1970, from which, as AA Bronson put it, "our Burroughsian dream of a transcanada art scene" would find shape in a strategic sequence of concise endeavours: from the *Miss General Idea Pageant*, to *FILE Magazine* (1972–1989); the development of the artist-run archive and publishing house, Art Metropole (1973/74); and the conceptual architecture of *The 1984 Miss General Idea Pageant Pavillion* (1975) which sketches General Idea's sustained reflection on the concept of art. These endeavours, and Les Levine's *Red Tape* (1970) and Vera Frenkel's *String Games* (1974), for instance, exemplified the pervasive desire to link geographically distant places, establish social networks and develop artistic communities throughout the 1960s and 70s, while remarking upon the complexities of technological optimism and the conundrums of administrative realities.

Critically important for Toronto's visual arts community, and its engagement with conceptual art, was the Nightingale Gallery (reconfigured in 1971 into the artist-run centre, A Space), which hosted *Concept 70* (one of Toronto's most overt engagements with conceptual art) and the early boundary-challenging, conceptual performance-based videos by Stephen Cruise, John McEwen, Robert Bowers, Lisa Steele, Tom Sherman, and Americans Dennis Oppenheim and Vito Acconci. A Space became, for most of the 1970s, the focus for conceptual and experimental art and its critical exploration in Toronto. It also signalled the beginning of a particular preoccupation of Toronto-based conceptualism; a determined sense of disbelief and fundamental scepticism toward language and representation expressed in a sustained critique of ideologies of transparency. Evidence of this preoccupation can be found in the early video works of John Watt, Colin Campbell and Lisa Steele and, from the early 1970s on, in photo-text works by Ian Carr-Harris, Robin Collyer, Tom Sherman, Andy Patton, Gordon Lebrecht, and others.

The dissatisfaction with the analytical trajectory of conceptual art, as exemplified by American artist Joseph Kosuth (who showed at the Carmen Lamanna Gallery), was declared by Toronto artists Carole Condé and Karl Beveridge who broke off their relationship with the New York Art & Language group of which Kosuth was a prominent member. Their contentious 1975 solo exhibition at the Art Gallery of Ontario sought to question and search for a new social and political role for art. It also marked the beginning of a splintering of the Toronto arts community, which became increasingly diversified along multiple and contesting lines of inquiry involving the institutional distinction between media, the body politic, the role of art vis-à-vis its publics and not least of all, cultural diversity. Intent on turning away from conceptual art proper, artists sought 'something revolutionary' in an enduring critical engagement with language and representation, not least of all through the means of narrative and fiction.

BARBARA FISCHER

GUELPH

À la fin des années 1960, Guelph était une petite ville reconnue pour son université spécialisée en recherche scientifique dans les domaines de l’environnement, de l’agriculture et des sciences de la vie, pour ensuite devenir, de façon inattendue, un centre d’art expérimental au lendemain de l’arrivée de l’artiste britannique Eric Cameron, qui a pris la direction du département des arts, en 1969. Cameron (qui a quitté Guelph pour le NSCAD en 1976) a transformé à la fois les programmes et les méthodes pédagogiques de l’établissement. Influencé par la conception de l’art conceptuel formulée par Sol Lewitt, selon qui l’idée est la machine qui fabrique l’œuvre d’art, Cameron a appliqué une méthode d’enseignement qui se démarquait des principes de base traditionnels en matière de transmission des techniques et des compétences, privilégiant plutôt les projets collectifs où professeurs et étudiants collaboraient à la réalisation d’actions matérielles fondées sur un ensemble de consignes de départ, puis observaient les résultats et débattaient de leurs effets inattendus.

Ces projets expérimentaux pouvaient consister à réaliser collectivement une sculpture, à tracer des lignes — suggérant les différents quartiers d’une pièce de viande — directement sur le corps d’un modèle (ce que Cameron a décrit comme une ardente démarche féministe avant l’heure) ou à exécuter des exercices impliquant une illusion de perspective ou d’optique entre une peinture et son emplacement physique dans une pièce.

L’introduction de la vidéo d’art dans le programme universitaire compte parmi les initiatives les plus marquantes de Cameron. Avec l’aide de l’artiste Alan Lite, de Détroit et, à titre de technicien, du dorénavant célèbre artiste de la vidéo et de l’installation Noel Harding, qui travaille aujourd’hui à Toronto, Cameron a donné un cours de vidéo sans avoir même jamais tenu une caméra vidéo entre ses mains. Le programme de vidéo a été élaboré à partir d’opérations pouvant être accomplies par n’importe qui. Il a suscité l’intérêt de divers artistes et commissaires, dont Lisa Steele, General Idea et Peggy Gale, et en 1974 et 1975, le département des arts a accueilli Video Circuits, une série d’expositions successives qui englobait des œuvres de Peter Campus, Dan Graham, Nam June Paik, Colin Campbell et autres. Ces expositions ont mené à la fondation d’Ed Video, en 1976, par quatre étudiants : Charlie Fox, Brad Brace, Marlene Hoff et Greg Hill. Mais comme l’a fait remarquer Noel Harding, la vidéo s’est ensuite orientée vers une structure davantage narrative que conceptuelle.

B.F.

GUELPH

A small town in the late 1960s, renowned for a university specializing in environmental, agricultural and life sciences research, Guelph became an unexpected centre of experimental art when British artist Eric Cameron arrived to head up the art department in 1969. Cameron (who relocated to NSCAD in 1976) transformed both curriculum and pedagogy. Influenced by Sol Lewitt’s notion of conceptual art — the *idea* as the machine that makes the art — Cameron’s teaching departed from the traditional technical and skill-building foundation of art education, calling instead for collective projects in which teachers and students collaborated on material actions based on an initial set of instructions then watched and debated their unexpected effects.

These experimental projects might involve collectively making a sculpture, drawing lines — suggestive of sections of meat — directly on a model’s body (which Cameron described as a pre-ardent feminist undertaking) or undertaking exercises involving perspectival or optical illusion between painting and its physical location in a given room.

Among Cameron’s most important initiatives was the introduction of video art into the curriculum. With artist Alan Lite from Detroit, and now-renowned Toronto-based video and installation artist Noel Harding in the role of technician, Cameron taught a video course without ever having held a video camera in his hands. The curriculum was developed by instructions that could be executed by anyone. The video program attracted visiting artists and curators, including Lisa Steele, General Idea and Peggy Gale and in 1974 and 1975 the art department hosted *Video Circuits*, consecutive exhibitions that included works by Peter Campus, Dan Graham, Nam June Paik, Colin Campbell and others. These exhibitions led to the founding of Ed Video in 1976 by four students: Charlie Fox, Brad Brace, Marlene Hoff and Greg Hill. As Noel Harding pointed out, the direction of video then moved more toward narrative than conceptual structure.

B.F.

—
LONDON
—

London, dont la population s'élevait en 1961 à moins de 170 000 âmes, est devenue dès le début des années 1960 l'une des communautés artistiques les plus importantes et les plus foisonnantes au pays, en grande partie grâce aux efforts des artistes Jack Chambers (1931–1978) et Greg Curnoe (1936–1992) ainsi que de leur cercle toujours grandissant d'amis et de pairs.

—
La conviction profondément déterminante de Jack Chambers, selon qui « il ne pourrait y avoir de meilleur porte-parole de l'artiste que l'artiste lui-même », a mené à la fondation, en 1968, du groupe Canadian Artist Representation (CAR), qui s'est battu pour la reconnaissance des droits d'auteur et du travail de l'artiste, mais qui a aussi influé sur la formulation de l'éthique de la culture autogérée qui est à l'origine des pratiques d'art expérimental et « underground » un peu partout au pays.

—
Animé d'un fervent régionalisme, Curnoe a fondé *Region Magazine* en 1961, la coopérative *Region Gallery* en 1962 et la *20/20 Gallery* en 1966, prototype des futurs centres d'artistes et première galerie à verser des honoraires aux artistes exposants. Le conseil d'administration de la galerie comprenait entre autres les sculpteurs minimalistes Royden et David Rabinowitch, le peintre conceptuel Ron Martin, le sculpteur Murray Favro et l'artiste de la performance Rae Davis. Si le régionalisme de Curnoe reposait sur un fort sentiment anti-américain — « Il faut fermer la frontière entre le Canada et les États-Unis, même aux oiseaux, aux insectes et aux microbes » —, cela ne l'a pas empêché de s'intéresser aux créateurs venus d'ailleurs, notamment l'artiste conceptuel américain Bruce Nauman, qu'il a invité à réaliser un projet d'art sonore à la *20/20 Gallery* en 1970.

—
Sur le plan artistique, les préoccupations de Curnoe étaient d'ordre autobiographique et fermement ancrées dans son expérience de l'immédiat et de la réalité locale ; elles s'inspiraient également des tendances anarchistes, contestataires, délinquantes et anti-bourgeoises héritées du néo-dadaïsme et encouragées dans les cercles artistiques gravitant autour du marchand d'art torontois Avrom Isaacs. En 1962, Curnoe produisait déjà des œuvres constituées exclusivement de textes, effectuant des inventaires au moyen de mesures impersonnelles et administratives, comme l'utilisation d'estampilles à l'encre ou de systèmes de mesure afin de tracer la chronique d'activités routinières quotidiennes, procédés qui allaient plus tard faire partie des traits caractéristiques de l'art conceptuel. En 1973, le critique américain John Chandler a affirmé que Curnoe avait commencé à faire de l'art conceptuel et du « process art » avant même que ces termes ne soient inventés.

—
Cet intérêt pour le langage et la création mettant l'accent sur le processus, ainsi que la préoccupation pour la cartographie et la géographie culturelle ont connu une énorme résonance dans l'art conceptuel mondial. Ces éléments ont également continué de constituer un aspect important du travail de plusieurs artistes associés à la scène de London, comme Ron Martin, Robert Fones et Becky Singleton. Ils ont aussi occupé une grande place dans l'orientation politique des installations alliant photos et textes de Ron Benner et Jamelie Hassan.

—
B.F.
—

—
LONDON
—

London, which in 1961 had a population of less than 170,000, came to be one of the country's most important and thriving artists' communities from the early 1960s on — largely through the efforts of artists Jack Chambers (1931–1978) and Greg Curnoe (1936–1992) and their ever-widening circle of friends and peers.

—
Jack Chambers' deeply consequential conviction that “there can never be a better spokesman for the artist than the artist himself,” led to the 1968 founding of Canadian Artist Representation (CAR), which fought to have artists' copyright and labour recognized, but which also informed the underlying ethos of artist-run culture that engendered experimental and ‘underground’ art across the country.

—
Distinguished by a fervent regionalism, Curnoe founded *Region Magazine* in 1961, the cooperative *Region Gallery* in 1962 and the *20/20 Gallery* in 1966, a prototype for artist-run centres and the first to pay artists' exhibition fees. The Board of Directors of the gallery included the minimalist sculptors Royden and David Rabinowitch, conceptual painter Ron Martin, sculptor Murray Favro and performance artist Rae Davis, among others. If Curnoe's regionalism entailed a strong anti-Americanism — close the Canada/US border even to birds, insects and germs — it did not foreclose his interest in artists from elsewhere, including American conceptual artist Bruce Nauman, whom he invited to do a sound project at *20/20 Gallery* in 1970.

—
Curnoe's concerns as an artist were autobiographical and firmly grounded in his experience of the immediate and the local; they also evolved from the anarchistic, antiestablishment, delinquent and anti-bourgeois tendencies of Neo-Dada supported within the artistic circles surrounding Toronto art dealer Avrom Isaacs. By 1962, Curnoe was already making works consisting exclusively of text, creating inventories through impersonal, administrative measures that would come to preoccupy conceptual art, such as utilizing ink stamps or measuring devices to chronicle day-to-day routines. In 1973, the American critic John Chandler claimed that Curnoe had been making conceptual and process art before these terms were coined.

—
This interest in language and process-oriented work, as well as concerns with mapping and cultural geography, found tremendous resonance in conceptual art globally and continued to be a powerful trajectory in the work of artists associated with the London scene, including Ron Martin, Robert Fones and Becky Singleton and in the political orientation of Ron Benner and Jamelie Hassan's photo-text installations.

—
B.F.
—

-
VOLET / PART 2
-

**16 MARS AU 28 AVRIL 2012
MARCH 16 TO APRIL 28, 2012**
-

**HALIFAX / WINNIPEG / EDMONTON /
CALGARY / VANCOUVER / ARCTIQUE / ARCTIC**
-

-
HALIFAX
-

**VITO ACCONCI
DAVID ASKEVOLD
JOHN BALDESSARI
BRUCE BARBER
WALLACE BRANNEN
JAMES LEE BYARS
ERIC CAMERON
IAN CARR-HARRIS
SYLVAIN P. COUSINEAU + FRANÇOIS COUTELLIER
GREG CURNOE
JAN DIBBETS
GRAHAM DUBE
GERALD FERGUSON
MICHAEL FERNANDES
DAN GRAHAM
JOHN GREER
HANS HAACKE
DOUGLAS HUEBLER
RICHARDS JARDEN
DONALD JUDD
PAT KELLY
GARRY NEILL KENNEDY
JOSEPH KOSUTH
LES LEVINE
SOL LEWITT
LEE LOZANO
ALLAN MACKAY + LIONEL SIMMONS
BRIAN MACNEVIN
BARRY MACPHERSON
ALBERT MCNAMARA
IAN MURRAY
N. E. THING. CO.
DENNIS OPPENHEIM
BRUCE PARSONS
HAROLD PEARSE
YVONNE RAINER
ELLISON ROBERTSON
MICHAEL SNOW
THEODORE WAN
DOUGLAS WATERMAN
LAWRENCE WEINER
JOYCE WIELAND
MARTHA WILSON
JON YOUNG
TIM ZUCK**
-

-
WINNIPEG / EDMONTON / CALGARY / ARCTIQUE / ARCTIC
-

**MARCELLA BIENVENUE
KENNETH COUTTS-SMITH
MAX DEAN
BRIAN DYSON
JEFF FUNNELL
HANS HAACKE
GORDON LEBREDT
DON MABIE
N.E. THING CO.
DENNIS OPPENHEIM
CLIVE ROBERTSON
JEFFREY SPALDING
PAUL WOODROW**
-

-
VANCOUVER
-

**TOM BURROWS
MICHAEL DE COURCY
CHRISTOS DIKEADOS
DEAN ELLIS
RODNEY GRAHAM
IMAGE BANK (MICHAEL MORRIS + VINCENT TRASOV)
BILL JONES
ROY KIYOOKA
ROBERT KLEYN
GLENN LEWIS
KEN LUM
DUANE LUNDEN
N.E. THING CO.
ROBERT SMITHSON
JEFF WALL
IAN WALLACE
THEODORE WAN**
-

HALIFAX

Le Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), à Halifax, est devenu un centre d'activité internationale en art conceptuel au cours de la période allant de 1969 à 1980. Si l'art conceptuel s'était déjà manifesté dans d'autres parties du Canada atlantique, comme en témoignent *Exzéo* (1975), livre créé par les artistes néo-brunswickois Sylvain Cousineau et Francis Coutellier relatant un récit de voyage sur la côte acadienne, ainsi que certaines expositions présentées à l'Owens Art Gallery, à Sackville, Nouveau-Brunswick, sous la direction de Christopher Youngs (1970–1976), la concentration de cette forme d'expression artistique au NSCAD a été le fruit d'initiatives d'ordre administratif et pédagogique visant à mettre les étudiants en contact avec la pratique artistique la plus avancée de l'époque : l'art conceptuel. Ces initiatives ont donné lieu à l'établissement de cours et de programmes innovateurs comme la Projects Class, par l'artiste et professeur David Askevold, l'atelier de lithographie, les presses du NSCAD et le programme des artistes invités, ainsi qu'à la création de l'Anna Leonowens Gallery et de l'avant-gardiste Mezzanine Gallery, dirigée par Charlotte Townsend-Gault, aujourd'hui professeure d'histoire de l'art à l'University of British Columbia. Même si ces cours et ces programmes constituaient des entités distinctes, leurs activités se recoupaient souvent et s'inspiraient les unes des autres, ce qui permettait d'offrir aux artistes internationaux d'autant plus d'occasions de visiter le NSCAD, d'y exposer leurs œuvres et de travailler. Par exemple, un artiste pouvait se rendre au collège pour participer à la Projects Class, réaliser une œuvre à l'atelier de lithographie et présenter une exposition à la Mezzanine ou à l'Anna Leonowens Gallery.

La présence de ces artistes ainsi que leurs activités ont contribué à imprimer au NSCAD une solide et profonde orientation conceptuelle, ce dont le collège dans son ensemble, et les étudiants en particulier, ont énormément bénéficié. Les artistes américains Lawrence Weiner et Dan Graham, tous deux relativement inconnus à l'époque, ont présenté leur première exposition solo au NSCAD, en 1969 et en 1970 respectivement. Lors de ses nombreuses visites, Graham a aussi profité de l'équipement multimédia du collège afin de produire certaines de ses premières performances filmiques et vidéographiques, dont *From Sunset to Sunrise* et *Two Correlated Rotations*, en 1969. Également en 1969, la critique d'art new-yorkaise Lucy Lippard a participé à la Projects Class et livré la conférence qui allait devenir le point de départ de son ouvrage capital sur l'art conceptuel, intitulé *Six Years: The Dematerialization of the Object from 1966 to 1972*. L'année suivante, Joyce Wieland, de Toronto, a produit au NSCAD *O Canada*, œuvre qui a fait date, dans le cadre de l'atelier de lithographie.

Cette profusion d'activité au NSCAD, qui s'est poursuivie au-delà de la période couverte par la présente exposition, peut être attribuée en grande partie à la vision et aux idéaux artistiques qu'avaient en commun Garry Neill Kennedy, devenu président de l'établissement en 1967, et certains membres du corps professoral qui ont joué un rôle déterminant comme Gerald Ferguson et David Askevold. Ces personnes voyaient le collège comme un endroit où il était possible de produire de l'art en ne tenant absolument aucun compte des catégories et des distinctions traditionnelles.

Le NSCAD est alors devenu une pépinière d'art conceptuel éloignée des grands centres artistiques, et il a réussi à tirer avantage de cet éloignement en procurant un contexte institutionnel où les pratiques immatérielles et éphémères caractéristiques de l'art conceptuel pouvaient avoir cours en demeurant relativement à l'abri des contraintes inhérentes au marché de l'art. Ainsi, l'apport conjugué des cours, des programmes, des professeurs, des étudiants et des visiteurs a fait du collège un lieu de recherche et développement intensifs et lui a permis de devenir un acteur de premier plan dans l'élaboration du discours international sur l'art conceptuel en tant que méthode de recherche. Comme l'a affirmé Charlotte Townsend-Gault, lorsque ce recours à l'art en tant que méthode d'investigation était réussi, « [il] pouvait soutenir la comparaison avec d'autres modes d'investigation établis, voire même les inciter à se remettre en question ». (*Conceptual Art: The NSCAD Connection 1967–1973*, p. 42)

JAYNE WARK

HALIFAX

The Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) in Halifax became a centre of international conceptual art activity circa 1969–1980. While there were also instances of conceptual art elsewhere in Atlantic Canada, such as the Acadian Shore travelogue book *Exzéo* (1975) by New Brunswick artists Sylvain Cousineau and Francis Coutellier as well as some exhibitions at the Owens Art Gallery in Sackville, New Brunswick under the directorship of Christopher Youngs (1970–76), its concentration at NSCAD resulted from administrative and pedagogical initiatives intended to bring students into contact with the most advanced work being done at the time — conceptual art. The main outcome of these initiatives was the establishment of innovative courses and programs such as artist and faculty member David Askevold's Projects Class, the Lithography Workshop, The Press, and the Visitors Program, as well as the Anna Leonowens Gallery and the groundbreaking Mezzanine gallery run by Charlotte Townsend-Gault, now Professor of Art History at the University of British Columbia. Although these were distinct entities, they often overlapped and fed into one another, thus providing a range of opportunities for international artists to visit, show and/or produce work at NSCAD. For example, an artist might visit the College to participate in the Projects Class, make a print with the Lithography Workshop and have an exhibition at the Mezzanine or Anna Leonowens Gallery.

The presence of these artists and their activities fostered a deep and enduring conceptual orientation at NSCAD from which the College as a whole, and the students in particular, benefited enormously. American artists Lawrence Weiner and Dan Graham, both relatively unknown at the time, had their first solo exhibitions at NSCAD in 1969 and 1970 respectively. During Graham's numerous visits, he also took advantage of the College's multi-media equipment to produce some of his earliest film and video performance works, including *From Sunset to Sunrise* and *Two Correlated Rotations* in 1969. Also in 1969, New York art critic Lucy Lippard participated in the Projects Class and delivered the lecture that would become the basis for her touchstone book on conceptual art, *Six Years: The Dematerialization of the Object from 1966 to 1972*, while the following year Toronto's Joyce Wieland produced her iconic lithograph, *O Canada*, with the Lithography Workshop.

This profusion of activity at NSCAD, which continued beyond the period covered by this exhibition, is largely attributable to the outlook and ideals shared by Garry Neill Kennedy, who became President in 1967, and key faculty members Gerald Ferguson and David Askevold, who envisioned the school as a place where art could be produced with complete disregard of all categories and distinctions.

NSCAD became a conceptual art hothouse remote from the art world's main centres and yet it turned that remoteness to its advantage by providing an institutional context where the dematerialized and ephemeral practices of conceptual art could be carried out relatively unburdened by the art world's usual market constraints. Ultimately, the confluence of its courses, programs, faculty, students and visitors made it a site of intensive research and development and a major contributor to the international discourse on conceptual art as a mode of inquiry. As Charlotte Townsend-Gault put it, when this mode of art as inquiry was good, "[it] could stand comparison with other established modes of inquiry, and could even make them think again" (*Conceptual Art: The NSCAD Connection 1967–1973*, p. 42).

JAYNE WARK

WINNIPEG

À Winnipeg, l'art conceptuel est issu d'un mélange distinctif alliant diverses trajectoires artistiques locales à l'influence des mouvements internationaux tels que le minimalisme, le situationnisme et Fluxus. Vu la relative autonomie géographique de Winnipeg au sein du Canada et l'absence d'impératifs en matière de « style » d'ordre régional, économique ou idéologique, la scène artistique de la ville était composée d'une communauté hétérogène et dynamique. De nouveaux groupes et organisations se sont formés sur la base d'intérêts communs pour les médias émergents, l'expérimentation et l'échange. Winnipeg pouvait alors être considérée comme un carrefour où les artistes qui choisissaient d'explorer les possibilités du conceptualisme (Max Dean, Jeff Funnell, Alex Poruchnyk, Milly Giesbrecht, Gordon Lebrecht et Aganetha Dyck) avaient la possibilité de prendre des risques grâce à des institutions et des auditoires qui appuyaient leur démarche.

Sous l'énergique direction de Suzanne Gillies et Doug Sigurdson, la galerie Plug In, établie en 1972, a soutenu des approches expérimentales et centrées sur le processus en matière d'art et de pratique artistique, ouvrant ses portes à la vidéo, la performance, la musique, l'installation, l'art sonore et l'art postal. Curieusement, un grand nombre des œuvres « conceptuelles » présentées à Plug In faisaient appel à des matériaux de construction décidément très rudimentaires : béton, bois d'œuvre, cloison sèche, verre, barre d'armature, plâtre et autres. Pour *Locí* (1977), Gordon Lebrecht a érigé l'un en face de l'autre deux miroirs de 12 pieds (4 m) de hauteur sur 11 pieds (3,75 m) de largeur chacun ainsi qu'un écran grillagé en métal, pour créer une mise en abyme reflétant l'architecture de la galerie ; dans le cadre de sa performance *Work in Process (The Cube)*, en 1978, Alex Poruchnyk a construit un bloc de béton pour ensuite passer douze heures à le réduire en miettes ; pour *Sistine Tons* (1980), Jeff Funnell a recouvert le plancher de la galerie de panneaux de plâtre moulés à partir des tuiles du plafond ; et pour *Sidestreet* (1980), Rita McKeough (qui vivait à l'époque à Winnipeg) a transformé l'espace de la galerie en un lotissement urbain constitué de maisons en bardeaux et de près de 1 000 pieds carrés (330 mètres carrés) de trottoirs en béton. Plug In a aussi été le théâtre d'innombrables œuvres faisant appel au son, à la vidéo et à la performance, notamment *Mechanical Bliss* (1980) de Linda Tooley et Reid Dickie, et *Fall* (1980) de Jon Tupper.

La Gallery One One One de l'University of Manitoba, dont le peintre, écrivain, commissaire et penseur Kenneth Coutts-Smith a assuré la direction pendant une bonne partie des années 1970, et la Winnipeg Art Gallery (WAG) ont repris et élargi les discours esthétiques, sociaux et politiques propres à l'art conceptuel dans le cadre d'expositions présentant des livres d'artistes et des multiples, des œuvres alliant image et texte, des installations et des performances réalisés par des artistes locaux et des artistes de renommée nationale et internationale. D'importantes expositions et publications émanant de la WAG comme *Artists' Prints and Multiples* (1977) et *Form & Performance* (1978) abordaient des enjeux tels que la critique d'auteur et institutionnelle en proposant des œuvres combinant l'esthétique de la négation aux jeux de langage et à la performativité. En 1977, Max Dean a présenté la performance *Drawing Event*, dans laquelle lui et Dennis Evans, attachés l'un à l'autre par une corde, se tiraient mutuellement dans tous les sens afin d'exécuter un dessin mural. Dean a aussi créé un certain nombre d'œuvres importantes, dont des performances, à l'occasion de l'exposition *Sculpture on the Prairies* (1977), commissariée par Bill Kirby. L'année suivante, dans le cadre de *The Winnipeg Perspective*, Gordon Lebrecht a installé *Fence*, une clôture à mailles losangées de 14 pieds (4,75 m) de hauteur sur 70 pieds (23,25 m) de longueur qui parcourait l'espace d'exposition.

L'arrivée à la WAG des commissaires Millie McKibbin et Bill Kirby, dans les années 1970, a joué un rôle essentiel dans l'essor de l'art conceptuel à Winnipeg. L'ouverture dont Kirby a fait preuve envers les œuvres de Dean, de Lebrecht et d'autres artistes conceptuels (dont les Américains Dan Graham et Sol Lewitt) et l'inclusion, par McKibbin, de Dean et de Lebrecht dans l'exposition *Form & Performance*, ont envoyé un signal clair selon lequel l'art conceptuel ne devait plus être relégué à des lieux alternatifs ou aux confins mal définis de la pratique de commissariat traditionnelle.

Au cours des années 1970, les artistes dont la pratique incluait, sans s'y limiter, la gravure (General Idea, John Greer, Michael de Courcy, Gordon Lebrecht, Richard Hrabec) ont réalisé quelques estampes à l'atelier Grand Western Canadian Screen Shop. Les gigantesques œuvres de de Courcy et de Hrabec qui ornaient les murs de l'atelier témoignaient non seulement de l'approche non conventionnelle du propriétaire et artiste Bill Lobchuk en matière de gravure — il encourageait les démarches conceptuelles —, mais aussi de la connectivité de la communauté artistique winnipegoise et de son apport actif à l'évolution du monde des arts dans son ensemble.

CATHERINE CROWSTON

WINNIPEG

Conceptual art in Winnipeg grew from a distinctive mix of local art histories and the influence of international art movements such as Minimalism, Situationism and Fluxus. Given Winnipeg's relative geographical autonomy within Canada, and the absence of an overriding regional, economic or ideological imperative or 'style,' a heterogeneous and dynamic community constituted the art scene. New groups and organizations formed around interests in emerging media, experimentation and exchange. Winnipeg could be seen as a crossroads allowing artists investigating the possibilities of conceptualism (Max Dean, Jeff Funnell, Alex Poruchnyk, Milly Giesbrecht, Gordon Lebrecht and Aganetha Dyck) to take risks with supportive institutions and audiences.

Through the spirited directorship of Suzanne Gillies and Doug Sigurdson, Plug In, established in 1972, supported experimental and process-based approaches to art and art-making, presenting exhibitions in video, performance, music, installation, sound and mail art. Curiously, many of the 'conceptual' works at Plug In employed decidedly elemental building materials: concrete, lumber, drywall, glass, rebar, plaster and so on. Gordon Lebrecht erected two opposing 12 foot high x 11 foot wide mirror templates and a metal mesh screen, creating a *mise en abyme* reflective of the gallery's architecture for *Locí* (1977); Alex Poruchnyk constructed a concrete block for his 1978 performative piece, *Work in Process (The Cube)*, and then spent twelve hours smashing it to bits; Jeff Funnell covered the floor of the gallery in plaster panels, cast from the tin ceiling tiles, for *Sistine Tons* (1980); and Rita McKeough (then living in Winnipeg) filled the gallery with a townscape of shingled houses and almost 1,000 square feet of concrete sidewalks for *Sidestreet* (1980). Plug In was also the site of countless sound, video and performance pieces including Linda Tooley and Reid Dickie's *Mechanical Bliss* (1980) and Jon Tupper's *Fall* (1980).

The University of Manitoba's Gallery One One One, where painter/writer/curator/thinker Kenneth Coutts-Smith was director throughout much of the 1970s, and the Winnipeg Art Gallery (WAG) expanded upon the aesthetic, social and political discourses of conceptual art through exhibitions featuring artists' books and multiples, image/text works, installations and performances by local, national and international artists. Key WAG exhibitions/publications such as *Artists' Prints and Multiples* (1977), and *Form & Performance* (1978), took up issues of authorial and institutional critique, presenting works that balanced aesthetics of negation with language play and performativity. In 1977 Max Dean performed *Drawing Event*, in which he and Dennis Evans, bound by a length of rope, dragged each other back and forth as they tried to execute a wall drawing. Dean also created a number of important works, including performance pieces, for the exhibition *Sculpture on the Prairies* (1977), curated by Bill Kirby. The following year, Gordon Lebrecht installed *Fence*, a chain link barrier 14 feet high x 70 feet long that ran through the main exhibition space for *The Winnipeg Perspective*.

The arrival of WAG curators Millie McKibbin and Bill Kirby in the 1970s was critical to the growth of conceptual art in the city. Kirby's receptivity to works by Dean, Lebrecht and other conceptual artists (including Americans Dan Graham and Sol Lewitt) and McKibbin's inclusion of both Dean and Lebrecht in *Form & Performance*, sent a clear signal that conceptual art was no longer to be confined to alternative spaces or relegated to the fuzzy borders of mainstream curatorial practice.

Throughout the 1970s, artists whose practice included, but was not limited to, printmaking (General Idea, John Greer, Michael de Courcy, Gordon Lebrecht, Richard Hrabec) pulled prints at The Grand Western Canadian Screen Shop. The huge de Courcy and Hrabec works that hung on the shop's walls were evidence not only of owner/artist Bill Lobchuk's unconventional approach to printmaking — concepts were encouraged — but to the connectivity of the Winnipeg art community and its engagement with the wider art world.

CATHERINE CROWSTON

EDMONTON

Le 24 septembre 1969, l'Edmonton Art Gallery (EAG) a présenté sa première exposition d'art conceptuel, *Place and Process*, organisée par le commissaire américain Willoughby Sharp, sous la direction de William (Bill) Kirby. La galerie, qui venait d'emménager dans ses nouveaux locaux plus tôt cette année-là, espérait susciter l'intérêt de la ville d'Edmonton pour cette forme d'art innovateur, immatériel et centré sur le processus. *Place and Process* a permis d'atteindre cet objectif.

L'exposition s'est déroulée dans six lieux extérieurs de la ville. Robert Morris a parcouru des allers-retours sur le dos de douze chevaux sur une ligne tracée à la craie blanche jusqu'à ce que lui ou la bête s'épuise, et Dennis Oppenheim a traversé en courant le square Sir Winston Churchill pour ensuite mouler ses empreintes de pas dans du plâtre afin de réaliser *220 Yard Dash, Condensed*. Ces deux performances étaient similaires en ce qui a trait à leur préoccupation pour la mesure de la distance, la durée et l'endurance physique. *Flour Drop*, de John Van Saun, où l'artiste frappait (ou laissait tomber) 500 sacs de farine d'une livre (500 g) chacun au moyen d'une planche de bois de 2 po sur 4 po (5 cm sur 10 cm) et *Cornflakes*, de Les Levine, durant laquelle le contenu de 250 boîtes de céréales Corn Flakes format géant fut lancé dans les airs, mettaient quant à elles l'accent sur l'action, le hasard et l'utilisation de matériaux simples du quotidien.

Dans le cadre de son œuvre consistant à jeter des bouteilles de plastique renfermant un message dans la rivière Saskatchewan Nord, où elles s'éloignaient en flottant au gré du courant, Hans Haacke invitait les personnes qui trouvaient l'une de ces bouteilles à enregistrer l'heure et l'endroit de leur découverte et à en faire part à la galerie, suscitant, ce faisant, la participation d'un auditoire « trouvé » à l'œuvre elle-même. Lorsque leur projet initial d'inclure un troupeau de moutons à leur exposition a échoué, les membres de la N.E. Thing Co., de Vancouver (Iain et Ingrid Baxter), ont choisi de présenter *The Nothing Project* (un arbre peint en vert au moyen d'un pistolet de pulvérisation) et une performance d'Ingrid (vêtue d'une robe gonflable) dans le théâtre de l'EAG.

Présentée en même temps que *Place and Process*, l'exposition *AIR ART* (du 4 au 28 septembre 1969), également commissariée par Willoughby Sharp, comportait des œuvres gonflables et intangibles réalisées par l'Architectural Association Group, Hans Haacke, Akira Kanayama, Les Levine, David Medalla, Robert Morris, Preston McClanahan, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John Van Saun et Andy Warhol. *AIR ART* a voyagé un peu partout aux États-Unis, mais l'EAG a été le seul endroit où on a pu la voir au Canada.

Ces deux projets ont été les premiers du genre au Canada. Dans un article publié dans l'*Edmonton Journal*, édition du 5 septembre 1969, Virgil G. Hammock écrivait ce qui suit : « Cette exposition est une première non seulement pour Edmonton, mais aussi pour le Canada. Grâce à l'audace de notre galerie, Edmonton est de plus en plus reconnue partout au Canada comme un centre d'expositions artistiques d'Avant Garde [sic]. » Cette réflexion a trouvé écho dans la revue *Studio International*, où l'on pouvait lire, dans le numéro de novembre 1969, que l'Edmonton Art Gallery était « rapidement en train de devenir une institution artistique internationale de premier plan ».

L'EAG a aussi contribué à la présentation de *Cross Canada Tapeline* (janvier 1970), de l'artiste montréalais Bill Vazan, et organisé une deuxième exposition solo de la N.E. Thing Co. (janvier 1971). Ces expositions d'œuvres d'art conceptuel, qui ont eu lieu au cours de la courte période entre 1969 et 1971, ont marqué un moment unique dans l'histoire de la galerie, survenant à une étape déterminante de l'évolution du monde de l'art à l'échelle internationale et de la ville d'Edmonton.

En juillet 1971, Bill Kirby a quitté l'EAG, et l'institution a connu d'importants changements de personnel au cours de l'année qui a suivi. Sous la nouvelle direction, la galerie a reformulé son mandat pour se concentrer sur la peinture et la sculpture abstraites ainsi que sur des artistes américains et de l'Ouest canadien dont la démarche épousait les principes formalistes définis par l'influent critique d'art américain Clement Greenberg. Ce changement a eu un impact profond et durable sur la communauté des arts visuels d'Edmonton au cours des deux décennies subséquentes.

C.C.

EDMONTON

On September 24, 1969, The Edmonton Art Gallery (EAG) opened its first exhibition of conceptual art, *Place and Process*, organized by the American curator Willoughby Sharp. Under the directorship of William (Bill) Kirby, the gallery, which had moved to its new building earlier that year, was eager to engage the city with innovative, non-material, process-based art. With *Place and Process* it succeeded.

The exhibition took place in six outdoor sites around the city. Robert Morris rode 12 successive horses back and forth over a white chalk line until either he or the horse tired, while Dennis Oppenheim ran across Sir Winston Churchill Square then cast the resulting footprints in plaster for his work, *220 Yard Dash, Condensed*. These two performance pieces were similar in their emphasis on measured distance, duration and physical endurance. *John Van Saun's Flour Drop*, in which the artist used a 2" x 4" board to strike (or drop) 500 one-pound bags of flour and Les Levine's *Cornflakes*, which consisted of 250 jumbo boxes of corn flakes being tossed in the air, emphasized action, chance and the use of simple, quotidian materials.

Hans Haacke's work, in which plastic bottles containing messages were released into the North Saskatchewan River to float downstream, invited those who found them to record the time and place of discovery and report back to the gallery, thus engaging this 'found' audience in the piece itself. When their original plan to exhibit a herd of sheep went awry, Vancouver's N.E. Thing Co. (Iain and Ingrid Baxter) substituted *The Nothing Project* (a tree spray painted green) and a performance by Ingrid (wearing an inflatable dress) that took place in the EAG theatre.

Concurrent with *Place and Process*, the exhibition *AIR ART* (September 4 – 28 1969), which was also curated by Willoughby Sharp, featured inflatable, intangible works by the Architectural Association Group, Hans Haacke, Akira Kanayama, Les Levine, David Medalla, Robert Morris, Preston McClanahan, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John Van Saun and Andy Warhol. *AIR ART* traveled throughout the U.S. but The EAG was its only Canadian venue.

These two projects were the first of their kind in Canada. In an article published in the *Edmonton Journal* on September 5, 1969, Virgil G. Hammock wrote, "this exhibition is not only a first for Edmonton but a first for Canada. Because of our gallery's daring, Edmonton is becoming known throughout Canada as a centre for Avant Garde (sic) art exhibitions." This thought was echoed in *Studio International* magazine, which stated in its November 1969 issue that The Edmonton Art Gallery was "rapidly becoming a major international art institution."

The EAG also participated in Montreal artist Bill Vazan's *Cross Canada Tapeline* (January 1970) and hosted a second solo exhibition of the N.E. Thing Co. (January 1971). These exhibitions, presented in the short span between 1969 and 1971, marked a unique time in the history of the gallery — a time when its exhibitions of conceptually-based works were at the defining edge of the international art world — and of Edmonton itself.

In July 1971, Bill Kirby left the EAG and the institution underwent significant staff changes over the next year. Under the new leadership the gallery re-aligned its exhibition mandate to focus on abstract painting and sculpture produced by American and Western-Canadian artists working within the tenets of formalism as defined by the influential American art critic Clement Greenberg. This shift had a profound and lasting impact on the visual art community in Edmonton over the next two decades.

C.C.

CALGARY

En 1971, l'University of Calgary et l'Alberta College of Art se sont mises à recruter de jeunes artistes américains et britanniques qui adhéraient aux idées et aux valeurs d'une contreculture en plein essor. Parmi les personnes qui ont migré vers la ville cette année-là se trouvaient John Will, Paul Woodrow, Jeff Funnell et Don Mabie. L'arrivée de Clive Robertson, à la fin de 1971, a été tout aussi déterminante.

Le travail produit par ces artistes se présentait sous la forme de performances, d'événements et de projets situés au confluent des « happenings » du mouvement Fluxus et des expérimentations avec de nouveaux médias. Un grand nombre d'œuvres portaient la marque d'une interdisciplinarité favorisant le processus au détriment du produit et proposaient d'explorer l'espace interstitiel entre l'art et la vie quotidienne. En juin 1972, et de nouveau en décembre 1973, Robertson et Woodrow ont organisé le World Festival of W.O.R.K.S. (anagramme pour « We ourselves roughly know something » [Nous savons à peu près de quoi nous parlons]). Le festival a été lancé à partir d'un appel de soumissions ouvert, auquel des artistes de partout dans le monde ont répondu avec des suggestions de performances, de happenings et d'actions. Les artistes de Calgary accordaient beaucoup d'importance aux pratiques consistant à manipuler les systèmes de communication de masse et à s'y substituer en utilisant la télévision, la radio et les magazines afin de rejoindre un auditoire plus vaste et plus dispersé. Radio Cora, station indépendante pilotée par des artistes où étaient diffusées des performances en direct, de la musique alternative, des entrevues avec des artistes et un forum de discussion ouvert, a commencé à transmettre ses émissions en 1972. En 1974, Clive Robertson a fondé *Voicependence*, magazine audio qui était distribué sur support cassette.

En 1975, Clive Robertson, Paul Woodrow, Don Mabie et Marcella Bienvenue ont fondé le Parachute Center for Cultural Affairs, centre intermédiaire offrant un programme de résidences d'artistes, un festival de vidéo d'envergure nationale et *Centerfold*, revue dirigée par Clive Robertson et la cinéaste et artiste de la performance Marcella Bienvenue. La Clouds 'n' Water Gallery, qui allait devenir plus tard l'Off Centre Centre (et finalement The New Gallery), a également ouvert ses portes en 1975. En 1977, le Parachute Center a été rebaptisé Arton's, nom qui faisait référence à celui des grands magasins Eaton's, tout comme le *FILE* de General Idea plagiait ironiquement le titre de la célèbre revue *LIFE*. Ron Moppett et Brian Dyson ont effectué une importante contribution à la construction d'un réseau international en instaurant un programme d'artistes invités à l'Illingworth Kerr Gallery. Le programme d'Illingworth Kerr a été élargi par Jeffrey Spalding et Peter White qui ont établi au Glenbow Museum une série consacrée aux artistes invités.

L'année 1978 en a été une de transition pour la communauté artistique de Calgary : Arton's a déménagé à Toronto, et de nouveaux diplômés du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) ont fait leur arrivée en ville en grand nombre. Jeff Spalding s'est installé à Calgary cette année-là, suivi de Mary Scott et de Rita McKeough, en 1980. Ces artistes ont emporté avec eux des stratégies et des pratiques conceptuelles et contribué à façonner la communauté artistique de Calgary pour en faire ce qu'elle est devenue aujourd'hui.

C.C.

CALGARY

In 1971, the University of Calgary and the Alberta College of Art began hiring young American and British artists who embraced the ideas and values of a growing counterculture. Among those who migrated to the city that year were John Will, Paul Woodrow, Jeff Funnell and Don Mabie. Of equal significance was the arrival of Clive Robertson in late 1971.

The work produced by these artists often took the form of performances, events and projects that were a confluence of happenings influenced by the Fluxus movement and experiments in new media. Many of the works were informed by an interdisciplinarity that emphasized process over product and examined the interstitial space between art and daily life. In June 1972, and December 1973, Robertson and Woodrow organized the World Festival of W.O.R.K.S. (an anagram for "we ourselves roughly know something") and sent out a call for proposals to which artists from around the world responded with instructions for performances, happenings, and actions. Calgary artists placed considerable emphasis on embodying and manipulating mass communication systems, using television, radio and magazine platforms to reach a wider, more dispersed audience. Radio Cora, an independent, artist-fueled program that featured live performances, alternative music, interviews with artists and an open forum, began broadcasting in 1972. In 1974, Robertson founded *Voicependence*, an audio magazine distributed on cassette tape.

The following year, Robertson, Woodrow, Mabie and Marcella Bienvenue, a filmmaker and performance artist, founded the Parachute Center for Cultural Affairs with a national video festival and the publication of *Centerfold*, edited by Robertson and Bienvenue. Similar parodic enactments of corporate culture can be seen in Brian Dyson's *SPacific* company and Don Mabie's *Chuck Stake Enterprises*. Clouds 'n' Water Gallery, which would later become Off Centre Centre, was also founded in 1975. In 1977, the Parachute Center was renamed Arton's (which referenced Eatons, much as General Idea's *FILE* played off *LIFE* magazine) and expanded its visiting artists program. Ron Moppett and Brian Dyson also ran a successful visiting artists program at the Illingworth Kerr Gallery as did Jeffrey Spalding and Peter White at the Glenbow Museum.

1978 marked a year of transition for the Calgary art community; Arton's relocated to Toronto and an influx of new people from the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) began arriving. Jeffrey Spalding moved to the city that year followed by Mary Scott and Rita McKeough in 1980. These artists brought with them conceptually driven art-making strategies and helped to further define the Calgary art community as it exists today.

C.C.

L' ARCTIQUE

À la suite de l'ouverture de l'exposition *Place and Process*, à l'Edmonton Art Gallery le 24 septembre 1969, l'artiste américain Lawrence Weiner et la critique d'art Lucy Lippard se sont envolés d'Edmonton à Inuvik pour exécuter la pièce de Weiner, *An abridgement of an abutment to or near or about the Arctic Circle*. Pour ce voyage dans l'Arctique qui avait lieu sous les auspices de l'Edmonton Art Gallery à titre de complément à l'exposition *Place and Process*, les deux artistes étaient accompagnés d'Iain et Ingrid Baxter (de N.E. Thing Co.), de l'artiste edmontonien Harry Savage, du critique d'art Virgil G. Hammock et de Bill Kirby (directeur de l'EAG). Sur une période de trois jours, les artistes ont créé, en interrelation avec certains lieux et avec la géographie de l'environnement arctique, des œuvres qui faisaient appel à la cartographie, à l'intervention et à la communication en utilisant des objets trouvés, des matériaux naturels et des technologies électroniques.

À son arrivée à Inuvik, la N.E. Thing Co. a entrepris la réalisation d'une œuvre axée sur la marche qui allait finir par encercler la ville. Munis d'un podomètre, les artistes ont compté 3,14 milles (5 km) ou 10 314 pas. Après avoir constaté, en comparant la carte du ciel Rand-McNally et la carte des quelques kilomètres de routes d'Inuvik, que la constellation du « sculpteur » avait une structure similaire à une section particulière de ce petit réseau routier, les Baxter ont installé le long de ces routes des miroirs ronds correspondant approximativement à la position des étoiles. Poussant plus loin cet exercice de cartographie du ciel, les membres de N.E. Thing Co., en collaboration avec des artistes de Halifax et de Vancouver, ont tracé des lignes invisibles et convergentes dans le ciel formant un triangle à partir d'une projection de la trajectoire visuelle des trois participants regardant vers le nord. En ayant recours à la communication longue distance — cette fois au moyen de la technologie —, les artistes ont également créé *This statement will be is being has been sent from inside to outside the Arctic Circle*. Pour cette œuvre, un message dont la réponse pouvait se faire attendre pendant aussi longtemps que six mois a été envoyé par radio amateur du cercle arctique à l'Antarctique. Enfin, les artistes ont placé en pleine toundra une grande affiche en noir et blanc sur laquelle on pouvait lire « You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape » (Vous vous trouvez maintenant dans un territoire de N.E. Thing Co.), œuvre s'inscrivant dans la continuité de la démarche de revendication esthétique adoptée pour le « service » A.C.T. (Aesthetically Claimed Things [Choses jugées esthétiques]) de la N.E. Thing Co. et semblable à la série de petites cartes postales créées par le duo en 1968.

Lawrence Weiner a réalisé une deuxième et une troisième version de son œuvre intitulée *A natural water course diverted reduced or displaced by creating two channels (one curved and one straight)*, consistant à dévier le cours d'une grande rivière. Dans une carrière de gravier au milieu des buissons, Weiner a posé un paquet de cigarettes contre un monticule de terre afin de créer *An abridgement of an abutment to on near or about the Arctic Circle*, réalisant ainsi l'objectif initial du voyage. Il a terminé avec une œuvre créée pour Lucy Lippard, *The Arctic Circle Shattered*, en criblant une pierre de marques de balles au moyen d'une carabine de calibre .22.

Harry Savage, connu à Edmonton pour ses œuvres à caractère pop et politique faisant surtout intervenir la gravure, a étalé 20 pieds (six mètres et demi) de boyaux à saucisses en plastique transparent remplis d'eau et les a laissés geler. Les boyaux non utilisés ont été par la suite distribués à un groupe d'enfants de la région, qui en ont gonflé un grand nombre pour les faire voler dans le vent. Savage a produit deux autres œuvres durant le voyage, soit *Exposed Light Silhouette*, où il s'est étendu sur une feuille de papier photosensible afin de générer une silhouette temporaire, et une installation constituée de 50 fusées éclairantes rouges réparties sur une vaste surface, qui ont illuminé la nuit pour ensuite s'éteindre progressivement.

C.C.

THE ARCTIC

Following the opening of *Place and Process* at The Edmonton Art Gallery on September 24, 1969, American artist Lawrence Weiner and art critic Lucy Lippard flew from Edmonton to Inuvik to execute Weiner's piece, *An abridgement of an abutment to or near or about the Arctic Circle*. Accompanied by Iain and Ingrid Baxter (N.E. Thing Co.), Edmonton artist Harry Savage, arts writer Virgil G. Hammock and Bill Kirby (EAG Director), the arctic trip was made under the auspices of The Edmonton Art Gallery as a complement to the *Place and Process* exhibition. Over the course of three days, the artists created work that engaged with the specific environs of the Arctic, with geography, mapping, intervention and communication, using found objects, natural materials and electronic technologies.

On arriving in Inuvik, the N.E. Thing Co. began a walking piece that would eventually encircle Inuvik. Wearing a pedometer, the artists counted 3.14 miles or 10,314 steps. On discovering that the "sculptor" constellation in the Rand-McNally Star Chart had a similar structure to the map of Inuvik's few miles of road, the Baxters marked that section of road with round mirrors to approximate the position of the stars. Expanding this attempt to delineate the sky, N.E. Thing Co., in collaboration with artists in Halifax and Vancouver, were able to draw invisible but convergent lines in the sky, in the shape of a triangle formed from the projected viewpoints of the three participants all looking north. Engaging with long distance communication — this time through technology — the artists created *This statement will be is being has been sent from inside to outside the Arctic Circle*. For this work, a message that was sent by ham radio from the Arctic Circle to the Antarctic, and it could take up to six months to receive a response. The artists placed a large black and white sign reading "You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape" in the midst of the tundra, continuing their practice of aesthetic claiming seen in the A.C.T. (Aesthetically Claimed Thing) works and similar to a small postcard work produced in 1968.

Lawrence Weiner made second and third versions of his work, *A natural water course diverted reduced or displaced by creating two channels (one curved and one straight)*, to divert the course of a large river. Out in a gravel pit in the bush, Weiner leaned a cigarette package against a pile of dirt to create *An abridgement of an abutment to on near or about the Arctic Circle*, fulfilling the initial purpose of the trip, and finishing with a work made for Lucy Lippard, *The Arctic Circle Shattered*, by marking a rock with shots from a .22.

Harry Savage, known in Edmonton for his pop/political print-based works, laid out 20 feet of clear plastic hot dog casings filled with water, and left them to freeze. The remaining, unused sausage casings were later given to a group of local children who inflated huge lengths to play with and fly in the wind. Savage produced two other works on the trip, including *Exposed Light Silhouette*, in which the artist lay on a sheet of light-sensitive paper to create a temporary silhouette and an installation of 50 bright red flares, lit, dispersed over a large area and left to illuminate the night before burning out.

C.C.

—
VANCOUVER
—

L’art conceptuel a fait son apparition à Vancouver au milieu des années 1960 et a fortement contribué par la suite à attirer l’attention du reste du monde sur la scène artistique vancouvéroise dans les années 1960 et 1970. Son héritage — la remise en question de l’autonomie de l’objet d’art et de la véracité de l’image — continue d’influencer le travail d’un grand nombre des artistes les plus reconnus de la ville. Toutefois, si Vancouver en est venue à être étroitement associée à l’art conceptuel, le développement de cet art dans la ville n’a pas suivi une trajectoire clairement définie, mais a émergé d’un milieu complexe et diversifié où cohabitaient des projets artistiques différents et parfois antagoniques.

—
La contreculture des années 1960 s’est manifestée avec une intensité particulière à Vancouver. Le climat teinté d’anarchie qui régnait alors dans la ville était propice à l’éclosion d’attitudes orientées vers la remise en question de la tradition et le renversement de la culture marchande. La manifestation la plus emblématique de ce scénario a été la formation, en 1967, d’Intermedia, organisation autogérée qui favorisait les pratiques artistiques axées sur la collaboration et contestait la classification traditionnelle de l’art fondée sur le cloisonnement des champs disciplinaires. Dissolue en 1972, Intermedia a préparé le terrain pour la création d’autres centres d’artistes, notamment Western Front et Satellite Video Exchange/Video Inn.

—
Les pratiques artistiques mettant l’accent sur le processus au détriment de l’objet final étaient également encouragées par des lieux comme la Fine Arts Gallery et la SUB Gallery, à l’University of British Columbia, ainsi que l’Ace Gallery de Douglas Christmas et la Vancouver Art Gallery. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, ces galeries ont présenté des expositions comprenant des œuvres phares d’artistes de Vancouver comme N.E. Thing Co., Michael Morris, Roy Kiyooka et Ian Wallace, ainsi que d’artistes américains tels que Robert Smithson et Carl Andre. L’une des expositions les plus importantes à avoir vu le jour au cours de cette période et qui a eu le plus d’écho a été *955,000*. Commissariée pour la Vancouver Art Gallery par la critique américaine Lucy Lippard, l’exposition a ouvert ses portes en janvier 1970 et a été présentée dans différents lieux de la ville. Elle comprenait des œuvres de quelque 60 artistes d’Europe et d’Amérique du Nord, dont Vito Acconci, Carl Andre, Michael Asher, Hanne Darboven, Christos Dikeakos, Dan Graham, Hans Haacke, Duane Lunden, Bruce Nauman, N.E. Thing Co., Adrian Piper, Robert Smithson, Jeff Wall et Lawrence Weiner.

—
L’art conceptuel présentait un avantage particulier pour les artistes de Vancouver, car il permettait à leur travail d’échapper à un certain « provincialisme ». La transmission des idées et des documents photographiques qui étaient à la base de l’art conceptuel se faisait aisément, ce qui donnait la possibilité aux artistes vivant dans des régions éloignées comme Vancouver de se positionner en fonction des plus récentes avancées du monde des arts.

—
À partir de la fin des années 1960, à Vancouver, l’art conceptuel a évolué entre deux pôles. Certains artistes comme Image Bank (Michael Morris et Vincent Trasov), Michael de Courcy et Roy Kiyooka ont adopté des approches qui visaient à abolir les frontières entre l’art et la vie, en empruntant des stratégies qui s’apparentaient à celles du mouvement Fluxus (apparu en Europe près d’une décennie plus tôt) par l’accent mis sur le jeu, le plaisir et l’humour, ainsi que le rejet des modes de communication purement utilitaristes. Ces artistes se sont détournés de la conception traditionnelle qui attribuait un caractère « précieux » à l’œuvre d’art en produisant des œuvres dispersées dans leur forme ou en créant des multiples plutôt que des objets singuliers. Pour certains, la création de réseaux de communication alternatifs, comme dans le cas d’art postal, était étroitement liée à l’articulation de l’identité sexuelle.

—
Des artistes comme Christo Dikeakos, Robert Kleyn, Jeff Wall et Ian Wallace refusaient aussi toute vision de l’œuvre d’art en tant qu’objet précieux. Lyrisme et plaisir visuel étaient absents de leur travail qui interrogeait directement les systèmes abstraits du capitalisme tels qu’ils se manifestaient dans l’espace urbain. À partir d’une esthétique de la négation, ils cherchaient à miner la fausse conscience qui caractérisait la culture contemporaine et à formuler une position critique permettant de révéler les contradictions de la culture capitaliste.

—
À la fin des années 1970, un grand nombre d’artistes représentés dans cette exposition s’écartaient du paradigme de l’art conceptuel dans un effort de revitaliser les traditions picturales du modernisme occidental. Au même moment, les œuvres néo-expressionnistes des artistes plus jeunes contribuaient à un renouveau d’intérêt pour la peinture. L’art conceptuel n’a pas disparu à Vancouver, mais il s’est manifesté sous des formes différentes et a temporairement occupé une place moins importante dans les œuvres produites et exposées dans la décennie suivante.

—
GRANT ARNOLD
—

—
VANCOUVER
—

Conceptual art surfaced in Vancouver during the mid-1960s and played a key role in drawing international attention to the city’s art scene during the late 60s and early 70s. Its legacy — its challenge to the autonomy of the art object and the truth value of images — continues to inform the work of many of the city’s most widely known artists. However, if Vancouver has come to be closely associated with conceptual art, its development in the city did not follow a clearly defined path but grew out of a complex and multifaceted milieu that contained different, sometimes antagonistic, aesthetic programs.

—
The 1960s counterculture resonated with a particular intensity in Vancouver. The anarchic character of this environment spurred attitudes in which tradition was to be challenged and the culture of the commodity was to be overturned. The most emblematic manifestation of this scenario was the formation in 1967 of Intermedia, an artist-run organization that fostered collaborative approaches to art-making and challenged the traditional classification of art according to media. Although disbanded in 1972, Intermedia laid the groundwork for subsequent artist-run organizations, including the Western Front and Satellite Video Exchange/Video Inn.

—
Art practices that favoured process over the completed object also found support in venues such as the University of British Columbia’s Fine Arts Gallery and SUB Gallery, Douglas Christmas’ Ace Gallery and the Vancouver Art Gallery. During the late 1960s and early 1970s these galleries presented exhibitions that included seminal work by Vancouver-based artists such as the N.E. Thing Co., Michael Morris and Roy Kiyooka, as well as American artists including Robert Smithson and Carl Andre. One of the most important and influential exhibitions to be mounted during this era was *955,000* curated by American critic and theorist Lucy Lippard. The exhibition, which opened at the Vancouver Art Gallery in January 1970, comprised works of conceptual art by some 60 artists from Europe and North America, including Vito Acconci, Carl Andre, Michael Asher, Hanne Darboven, Christos Dikeakos, Dan Graham, Hans Haacke, Duane Lunden, Bruce Nauman, the N.E. Thing Co., Adrian Piper, Robert Smithson, Jeff Wall and Lawrence Weiner.

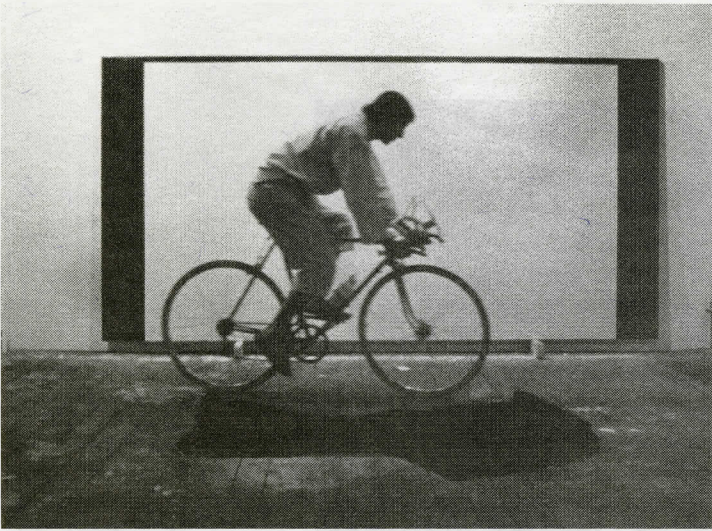
—
Conceptual art was particularly viable for Vancouver-based artists as it allowed their work to evade a “provincial” condition. The ideas and photographic documents that were central to conceptual art could be easily transmitted, allowing the work of artists from isolated locations such as Vancouver to be positioned within the art world’s most current developments.

—
From the late 1960s on, conceptual art in Vancouver operated between two poles. Artists such as Image Bank (Michael Morris and Vincent Trasov), Michael de Courcy and Roy Kiyooka developed approaches that sought to break down the boundaries between art and life. Their strategies paralleled that of the Fluxus movement (which had originated in Europe almost a decade earlier), in their emphasis on play, pleasure and humour as well as their rejection of purely utilitarian modes of communication. These artists tended to avoid the traditional preciousness of the art object by making work that was dispersed in its form or by producing multiples rather than singular artefacts. For some, the development of alternate networks for communication, such as correspondence art, also allowed for the articulation of sexual identity.

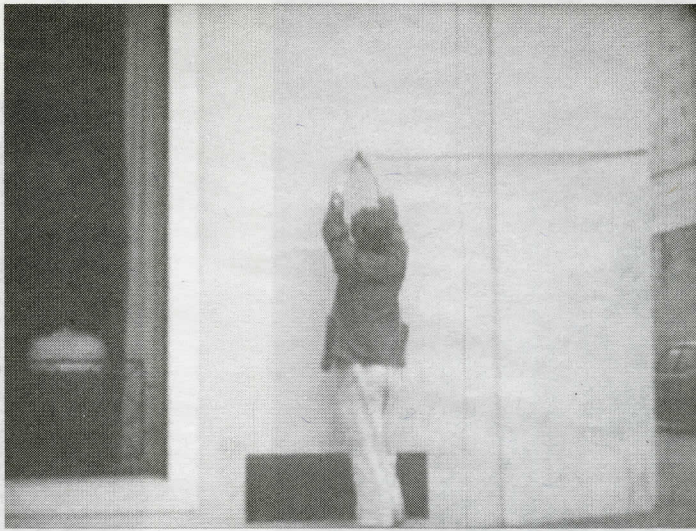
—
While artists such as Christos Dikeakos, Robert Kleyn, Jeff Wall and Ian Wallace also avoided any sense of preciousness in their work, they dispensed with lyricism or visual pleasure in their pursuit of art-making strategies that addressed the abstract systems of capitalism as manifested in urban space. Drawing upon an aesthetic of negation, they sought to undermine the false consciousness that pervades contemporary culture and enact a critical position from which the contradictions of capitalist culture could be perceived.

—
By the late 1970s a number of the artists represented in this exhibition had consciously shifted away from the paradigms of conceptual art in an attempt to revitalize the pictorial traditions of western modernism, while the neo-expressionist work of younger artists contributed to the widespread resurgence of interest in painting. This is not to suggest that conceptual art disappeared from the city, however, it took different forms and temporarily occupied a less prominent position in the work that was produced and exhibited over the following decade.

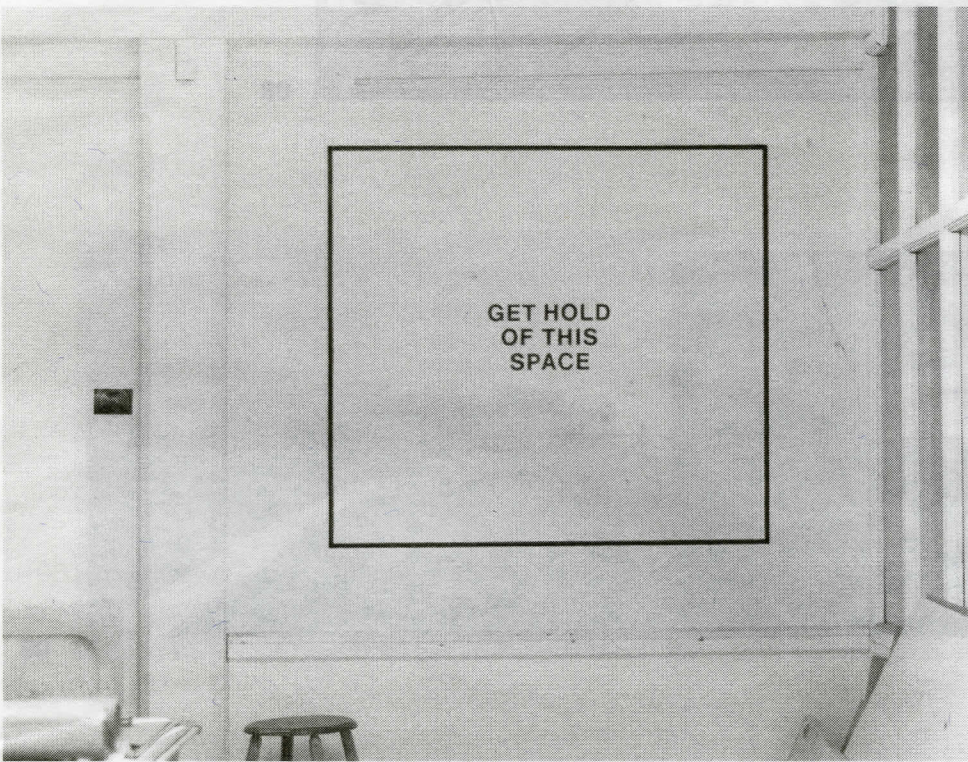
—
GRANT ARNOLD
—



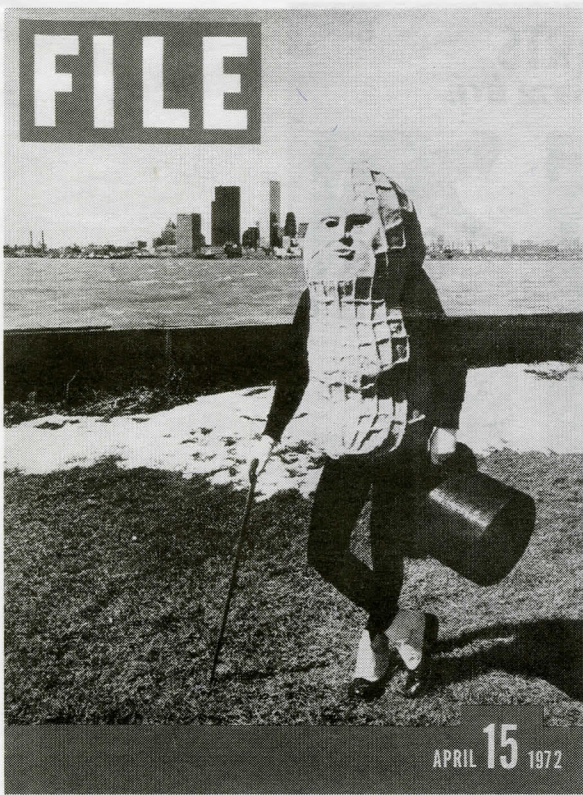
01



02



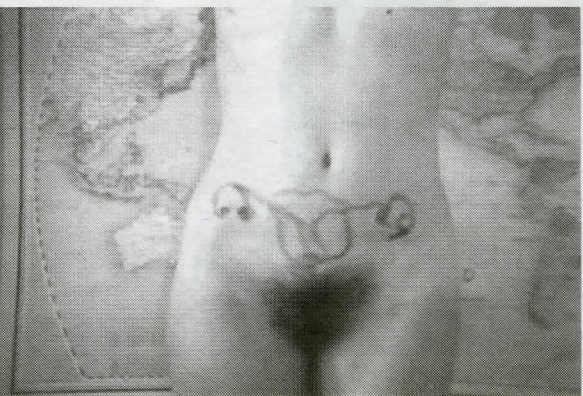
03



04



05



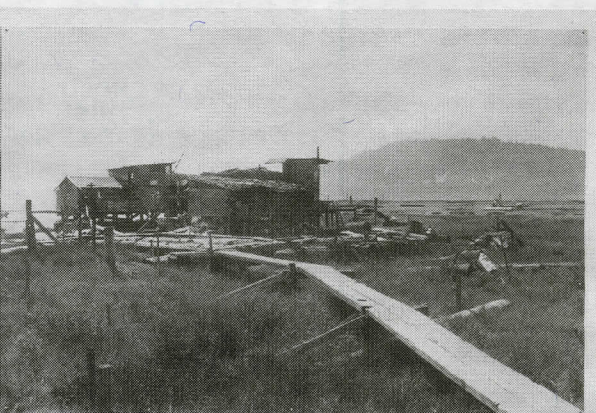
06



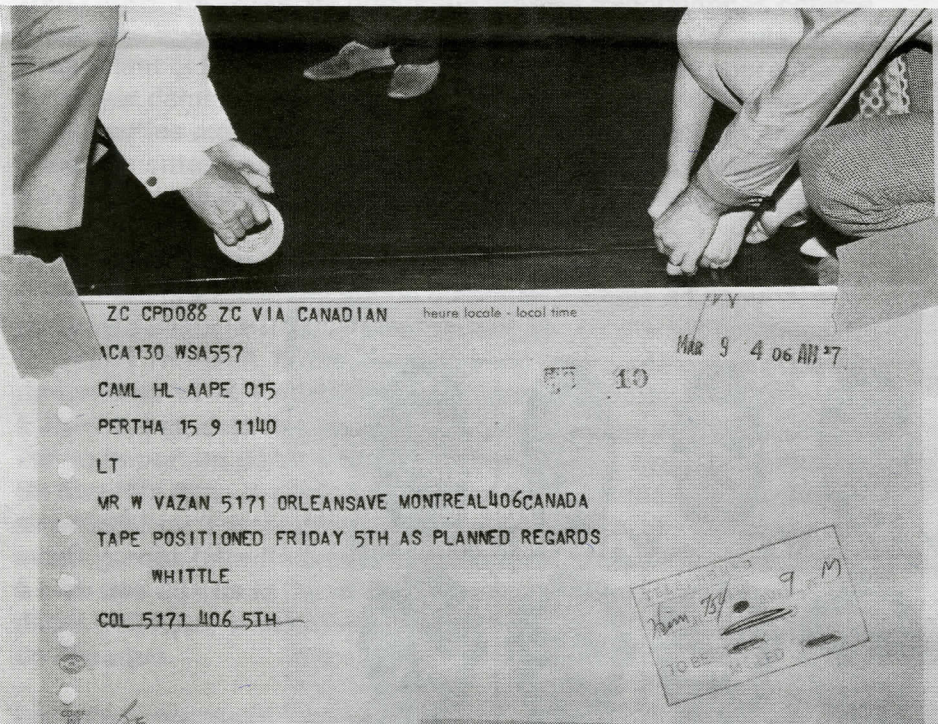
07



08



09



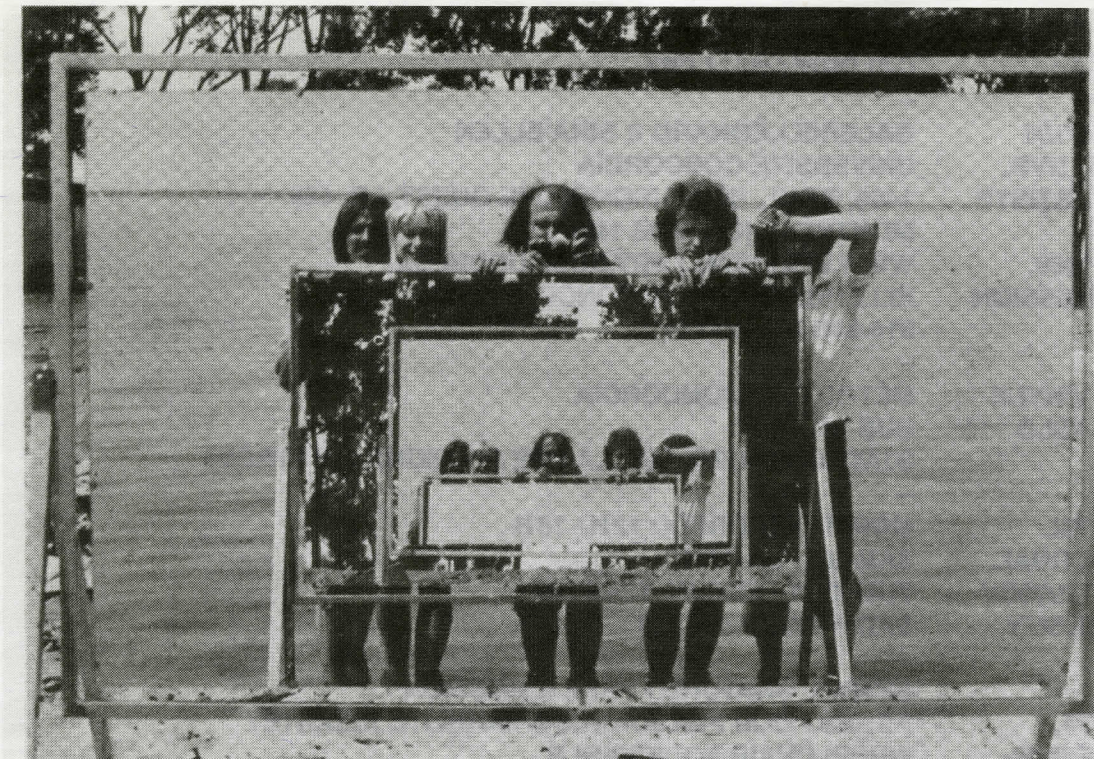
10



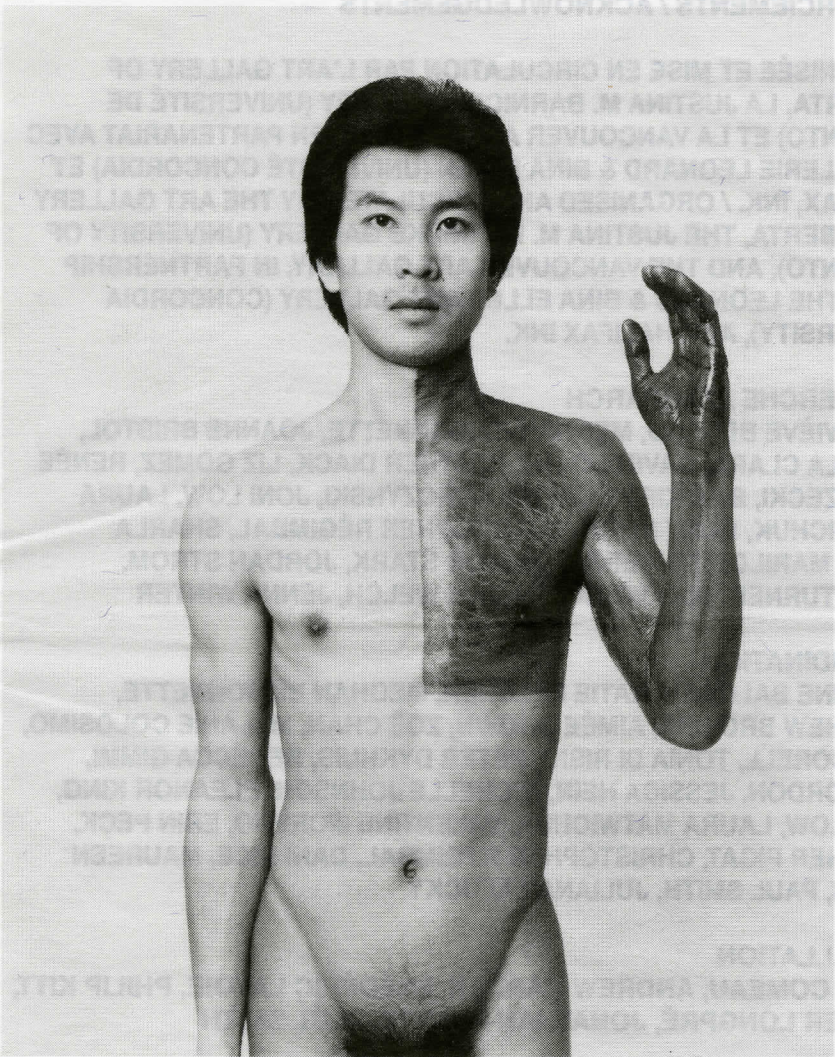
11



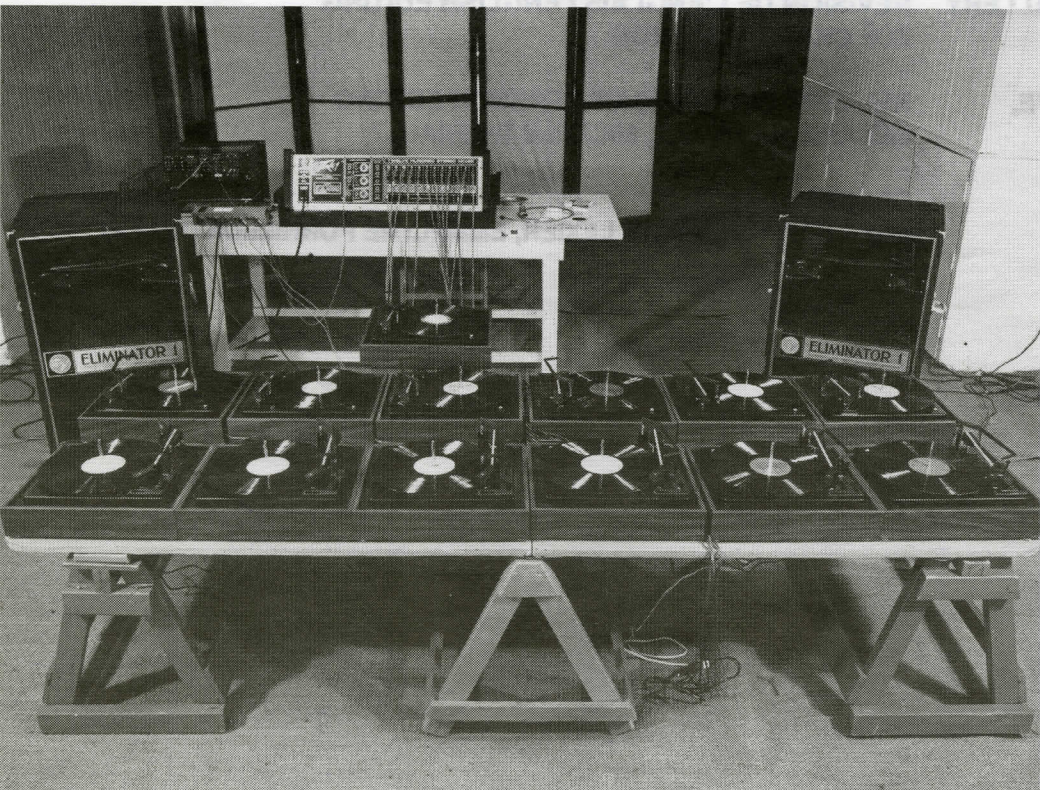
12



13



14



16



15



17

—
IMAGES

—
01. CHARLES GAGNON, *THE SOUND OF SPACE / LE SON D'UN ESPACE*, 1968 (IMAGE FIXE), FILM 16 MM TRANSFÉRÉ SUR DVD. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA SUCCESSION DE L'ARTISTE

—
02. GLENN LEWIS, *BLUE TAPE / AROUND A CITY BLOCK*, 1969, FILM 16 MM TRANSFÉRÉ SUR DVD. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE

—
03. GORDON LEBREDT, *GET HOLD OF THIS SPACE*, 1974, VINYLE SUR MUR (ŒUVRE RECONSTITUÉE EN 2010). AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA SUCCESSION DE L'ARTISTE

—
04. GENERAL IDEA / IMAGE BANK, *FILE MAGAZINE* (15 AVRIL 1972, VOL. 1, N° 1, 1972), LITHOGRAPHIE SUR PAPIER JOURNAL. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARCHIVES MORRIS / TRASOV DE LA MORRIS AND HELEN BELKIN ART GALLERY, UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

—
05. SUZY LAKE, *SUZY LAKE AS GARY WILLIAM SMITH*, 1974, ÉPREUVE À LA GÉLATINE ARGENTIQUE. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE. PHOTOGRAPHIE DE TONI HAFKENSCHIED

—
06. LISA STEELE, *INTERNAL PORNOGRAPHY*, 1975–1976 (IMAGES FIXES), INSTALLATION AVEC TROIS MONITEURS. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE VTape

—
07. IMAGE BANK, *LEGAL TENDER RUBBER STAMP* (UTILISÉ POUR ESTAMPER LE TITRE SUR LES RAPPORTS ANNUELS), TAMPON EN CAOUTCHOUC. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARCHIVES MORRIS / TRASOV DE LA MORRIS AND HELEN BELKIN ART GALLERY, UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

—
08. FRANÇOISE SULLIVAN, *PROMENADE ENTRE LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN ET LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL*, 1970. 32 ÉPREUVES ARGENTIQUES ET UNE CARTE ROUTIÈRE. COLLECTION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, DON DE L'ARTISTE

—
09. IAN WALLACE, *PAN-AM SCAN*, 1970, ÉPREUVE À LA GÉLATINE ARGENTIQUE. COLLECTION DE LA VANCOUVER ART GALLERY, FONDS D'ACQUISITION DE LA VANCOUVER ART GALLERY

—
10. BILL VAZAN, *WORLD LINE*, 1969–1971, LIVRE, 108 PAGES. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE

—
11. TOM DEAN, *BEAUX ARTS* (ÉTÉ / SUMMER 1972), PÉRIODIQUE. COLLECTION DE JEAN-MARIE DELAVALLE

—
12. IAN CARR-HARRIS, *WENDY SAGE BEING COMPARED*, 1973, PHOTOGRAPHIES, LETRASET. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA COLLECTION CARMEN LAMANNA

—
13. GENERAL IDEA, *LIGHT ON*, 1972 (DOCUMENTATION DU PROJET), ÉPREUVES À LA GÉLATINE ARGENTIQUE. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE

—
14. THEODORE WAN, *BRIDINE SCRUB (FOR GENERAL SURGERY)*, 1977, ÉPREUVES À LA GÉLATINE ARGENTIQUE. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE. COLLECTION DE LA VANCOUVER ART GALLERY, FONDS D'ACQUISITION DE LA VANCOUVER ART GALLERY

—
15. RODNEY GRAHAM, *CAMERA OBSCURA*, 1979, ÉPREUVE À DÉVELOPPEMENT CHROMOGÈNE, TEINTURE AZO, ÉPREUVE, MAQUETTE, TEXTE. COLLECTION DE LA VANCOUVER ART GALLERY, FONDS D'ACQUISITION DE LA VANCOUVER ART GALLERY

—
16. RAYMOND GERVAIS, *12 + 1 =*, 1976. INSTALLATION. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE

—
17. MARTHA WILSON, *MALE IMPERSONATOR (BUTCH)*, 1974, PHOTOGRAPHIE. AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE

—
GALERIE / GALLERY

—
GALERIE LEONARD & BINA ELLEN
UNIVERSITÉ CONCORDIA
1400, BOUL. DE MAISONNEUVE OUEST, LB. 165
MONTRÉAL (QC) H3G 1M8
WWW.ELLENGALLERY.CONCORDIA.CA
ELLENGAL@ALCOR.CONCORDIA.CA
514-848-2424 #4750

—
MÉTRO GUY-CONCORDIA
BUS 24
STATIONNEMENT SUR LA RUE / PARKING ON STREET

—
MARDI–VENDREDI: 12H–18H
SAMEDI: 12–17H
TUESDAY–FRIDAY: 12–6 PM
SATURDAY: 12–5 PM

—
ENTRÉE GRATUITE / FREE ADMISSION
ACCÈS POUR PERSONNES À MOBILITÉ RÉDUITE /
WHEELCHAIR ACCESSIBLE

—
REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS

—
ORGANISÉE ET MISE EN CIRCULATION PAR L'ART GALLERY OF ALBERTA, LA JUSTINA M. BARNICKE GALLERY (UNIVERSITÉ DE TORONTO) ET LA VANCOUVER ART GALLERY, EN PARTENARIAT AVEC LA GALERIE LEONARD & BINA ELLEN (UNIVERSITÉ CONCORDIA) ET HALIFAX, INK. / ORGANISED AND CIRCULATED BY THE ART GALLERY OF ALBERTA, THE JUSTINA M. BARNICKE GALLERY (UNIVERSITY OF TORONTO), AND THE VANCOUVER ART GALLERY, IN PARTNERSHIP WITH THE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY (CONCORDIA UNIVERSITY), AND HALIFAX INK.

—
RECHERCHE / RESEARCH
GENEVIÈVE BÉDARD, MEGHAN BISSONNETTE, JOANNE BRISTOL, PAMELA CLARK, DAVID COURT, HEATHER DIACK, LIZ GOMEZ, RENÉE GRUSZECKI, BILL KIRBY, JACOB KORCZYNSKI, JONI LOW, LAURA MATWICHUK, BONY POON, CHRISTOPHER RÉGIMBAL, SHARLA SAVA, MARILOU ST-PIERRE, TREVOR STARK, JORDAN STROM, LEAH TURNER, ULLI WALKER, ADAM WELCH, JENNA WINTER

—
COORDINATION
JO-ANNE BALCAEN, KATIE BELCHER, MEGHAN BISSONNETTE, MATTHEW BROWER, AIMÉE BROWN, ZOË CHAN, MELANIE COLOSIMO, PAM CORELL, TONIA DI RISIO, PETER DYKHUIS, REBECCA GIMMI, LIN GORDON, JESSICA HEIN, MICHELLE JOHNSON, ELEANOR KING, JONI LOW, LAURA MATWICHUK, VALENTINE MORENO, ERIN PECK, HEATHER PIGAT, CHRISTOPHER RÉGIMBAL, DANI RICE, MAUREEN SMITH, PAUL SMITH, JULIANA ZALUCKY

—
INSTALLATION
GAËL COMEAU, ANDREW HARDER, FRÉDÉRIC LAVOIE, PHILIP KITT, OLIVIER LONGPRÉ, JONATHAN PLANTE, PAUL SMITH

—
TRADUCTION / TRANSLATION
GABRIEL CHAGNON, JENNIFER COUËLLE

—
RÉVISION DE L'ANGLAIS / ENGLISH EDITING
ZOË CHAN, LIN GIBSON

—
RÉVISION DU FRANÇAIS / FRENCH EDITING
MÉLANIE RAINVILLE, MICHÈLE THÉRIAULT

—
DESIGN
SARA HERRON, MICAH LEXIER, EMMELYNE PORNILLOS (1218A)

50



galerie **leonard**
& **bina ellen** art gallery



HALIFAX **INK**

Justina M. Barnicke
Gallery



Vancouver
Artgallery



Canadian
Heritage

Patrimoine
canadien

Canada



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

